

فن الاستعارة

دراسة تحليلية في البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلي

تأليف
الدكتور محمد عبد السيد الصاوي
كلية الآداب - جامعة عين شمس

١٩٧٩



الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الإسكندرية

فَنُّ الْأُسْنَعَارَةِ

دراسة تحليلية في البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلي

تأليف
الدكتور محمد عبد السيد الصاوي
كلية الآداب - جامعة عين شمس



الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الاستشارية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة
تقديراً وإعزازاً.

مقدمة

جهود السابقين وبيان منهج الدراسة

مبحث الاستعارة من المباحث الجديرة بالاهتمام والدرس ، وقد غنى بها النقاد والبلاغيون العرب القدامى فدرسوها ضمن مباحثهم ، ورغم أن بعضهم خلط بينها وبين التشبيه أحيانا ، إلا أننا لم نعلم وجود دراسة جادة لها تبحث أقسامها وأحكامها والفرق بينها وبين غيرها من الفنون البلاغية الأخرى ، مما يميزها وأعطادها قيمتها الأساسية .

وإذا ذهبنا إلى باحثينا المحدثين (١) وجدناهم على النقيض من ذلك ، لم يدرسوا الاستعارة موضوعا متكاملا ، وخاصة وأن الدراسة الجمالية الحديثة أضافت الكثير مما يمكن أن يخدم موضوع الاستعارة ، بل اقتصرت دراستهم لها على جوانب جزئية ترد ضمن مباحث أخرى بلاغية أو نقدية لا تخرج عن إطار درس القدماء لها ، ويجعل القول في طبيعة هذه الدراسة أنها مبتورة ، لا تتيح لنا فرصة تمثل هذا الفن والاحاطة بجوانبه الفنية والجمالية التي هي محط نظر وعناية البلاغة والنقد المعاصر ، كما أنها لا تزيدنا بصرا ببقية هذا الفن بأكثر مما أفادتنا به البلاغة والنقد القديم ، هذا بالإضافة إلى أن الجانب التطبيقي يكاد يختفي من هذه المباحث ، إذا علمنا أن كل ما هنالك من أمثلة ونماذج أدبية لا تعدو أن تكون تكرارا لما ورد في مباحث القدماء ، كما أنني لم أجد من المباحث الحديثة ما أهتم بدراسة هذا الفن في أدب فترة من فترات تاريخنا

(١) انظر الصور البيانية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفي شرف ، وعلم البيان للدكتور بدوى طبانة (على سبيل المثال) .

الأدبي أو حتى عند مدرسة معينة وسم أدبها بسمايتها بما يزيدنا معرفة ودراية
بجوانبها وزواياها ، ويلقى الضوء على قيمتها بوصفها لب التصوير الأدبي
وذخيرته التي لاتنفد ، وهذا لاينفى بطبيعة الحال وجود محاولات جادة مشرة
تتخلل كتابات بعض النقاد المحدثين ؛ ومن أمثلة ذلك ما كتب به الدكتور
أحمد كمال زكى ، والدكتور مصطفى ناصف وغيرهم ضمن مؤلفاتهم النقدية التي
تربط القديم بالحديث ؛ وقد استفاد بحثي منها قدر الاستطاعة .

من هنا وجدت أن دراسة الاستعارة ينبغى أن تكون متكاملة تشمل شقين :
الشق الأول يختص بدراستها فنا بلاغيا في إطارها النظرى ؛ وخصصت لك
الباب الأول ذا أربعة الفصول ، الفصل الأول يعرفها ، والثانى يبين أنواعها ؛
والثالث يوضح أحكامها ، والرابع يفرق بينها وبين صور بلاغية أخرى كاللمجاز
والتشبيه والكناية . والشق الثانى يدرسها فنا بلاغيا في إطار تطبيقى تحليلى
يختص بأدب فترة مهمة من فترات تاريخنا الأدبى ، ولتكن هذه الفترة العصر
الجاهلى ، وقد اخترت أدب هذا العصر على وجه الخصوص لدحض مزاعم بعض
المباحث التى رددت كثيرا من التعبيرات شبه المألوفة تخص الشعر الجاهلى مدعية
أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة
وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية ، إن مثل هذه الأحكام تعرضنا
لانطباع سلبي تجاه حقيقة هذا الشعر وما ينبغى أن يكون النظر إليه ، وتعرضنا
لإصدار مزيد من الأحكام الخاطئة على كل شيء فيه ، والحقيقة أن صفات
السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلى
فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية فيه وعليها بالطبع المعمول فى كل أدب ،
فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقوعه فى نفس الشاعر وطريقة استخدامه
اللغة للتعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الإسلام ، وهي تدل على أن هذا الأدب قد نال حظا يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا أن نصدر على الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفولته الأولى كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون في أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية وأن المجاز لا وجود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يرى على النقيض من ذلك فالعربي قلما كان يؤدي فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، فقد أثر العبارة المجازية غير المباشرة إظهارا لبراعته الفنية واعتمادا منه على ذكاء المخاطب فالاعتماد على المجاز وخاصة الاستعارة كان من سمات هذا الأدب ، وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرته مبلغ من جاء بعدهم ، وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أي حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هي لغة الشعر والثر الجاهليين .

إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد ببلاغة الجاهلية التي تتمثل في فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد المعجمة ، وتعقيدات الحضارة ، واجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة ، مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربية الجاهلية ، وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه ، لم يكن يخاطب قسوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذي احتوى من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد ، بل لابد من أن يكون

عند الجماهير التي سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة ، إن ذلك لايعنى أن هذه الثقافة كانت كذلك التي ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وعمق . وبمعنى آخر ، لم يكن الرسول عليه السلام أن ينقل أمة كاملة من العدم إلى الوجود ، ومن الظلمات إلى النور دون أن تكون الأمة قد استعدت في أعماقها وضمايرها وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، لا يمكن أن يحدثهم بما ينبو عن أذواقهم ، وأفهامهم وهو رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلى الإغراب ، في الألفاظ والتعابير ، أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفي القرآن الكريم نص صريح دلي أن الرسول لا يرسل إلا بلسان قومه ليبين لهم ، قال تعالى : (إنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين . على قلبك لتكون من المنذرين . بلسان عربي مبين (١)) .

من أجل هذا رصدت البابين الثالث والرابع ، ففي الباب الثالث درست الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة ، مختصا الفصل الأول بموقف عمود الشعر العربي من الاستعارة الجاهلية ، ومختصا بالفصل الثاني ببيان طبيعة الاستعارة الجاهلية في مدرسة عبيد الشعر مستنجا خصائصها عندهم ، كل ذلك في إطار النصوص الجاهلية المحللة .

أما الباب الرابع فقد اختص بدراسة الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب ، والفصل الأول منه يدرس الاستعارة الجاهلية وعلاقتها ببيئتها ، والثاني يدرس

صلتها بالشاعر الجاهلي وتجربته ، والثالث يدرس الاستعارة في النثر الجاهلي مستتجا ما استنتجته من واقع النماذج المحملة مع مناقشة مفصلة مدعومة بآراء النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين .

ولما كانت دراسة الاستعارة في هذين الإطارين النظري والتطبيقي محتاجة إلى الربط الوثيق بينها وبين قضايا نقدية حديثة ومهمة لها جذور في بلاغتنا ونقدنا العربي القديم ، رأيت أن يتوسط الباب الثاني الدراستين ، النظرية والتطبيقية ، مكونا من ثلاثة فصول . الفصل الأول يبحث الاستعارة والصورة الشعرية ، والثاني يبحثها جزءا من الخيال أن لم تكن هي الخيال نفسه ، وبدراسة الاستعارة بوصفها صورة شعرية معتمدة على الخيال تبدو لنا قيمتها ، ومن هنا كان الفصل الثالث من هذا الباب والذي يبحث قيمة الاستعارة معنيا بدراسة هذه القيمة في إطار النظرتين القديمة والحديثة لدى النقاد والبلاغيين .

وبهذا المنهج رأيت أن درس فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة العربية ، والتعبير الأدبي الجاهلي ، يمكن أن يكتمل ويعطى بعض النتائج والثمار مما يمهّد السبيل للباحثين بعد ذلك ، فهذا المبحث لا يعدو أن يكون محاولة متواضعة تدرس موضوعا يكاد يكون جديدا لم يطرق من قبل ، ويحتاج إلى مزيد من الدرس والإضافة ، فباحث الفنون البلاغية على وجه الخصوص ، ليس من السهل أن تقال فيها كلمة أخيرة ، ومن حولنا مباحث علم النفس الأدبي ، وعلم الجمال والخيال وغيرها من فلسفات العلوم المعاصرة تطرح الجديد والمزيد من الأفكار التي يمكن أن تسهم في إدراك متجدد لحقيقة العمل الفني وصوره الشعرية .

هذا . وبالله التوفيق ؟

دكتور

أحمد عبد السيد أحمد الصاوي

الاسكندرية في رمضان ١٣٩٠ هـ

يوليو ١٩٧٩ م

البَابُ الْأَوَّلُ

الاستعارة فـنا بلاغيا

الفصل الأول : التعريف بها

الفصل الثاني : أنواعها

الفصل الثالث : أحكامها

الفصل الرابع : صلتها بالمجاز والنشيه والكناية

الفصل الأول

التعريف بها :

الاستعارة من العارية وهي معروفة ، ومعنى أعار رفع وحول ، ومنه إعاره الثياب والأدوات ، واستعار فلان سبها من كناتته رفعه وحوله منها إلى يده ،^(١) وفي الحديث الشريف : (مثل المناق مثل الشاة العائرة بين غنمين ، أى المترددة بين قطيعين لا تدرى أيهما تتبع .)^(٢)

ويتفق هذا الكلام مع كلام ابن الأثير الذى يبين السبب فى تسمية الاستعارة بالاستعارة قائلا :^(٣)

إنما سمي هذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل فى الاستعارة المجازية مأخوذة من العارية الحقيقية التى هى ضرب من المعاملة ، وهى أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة أحدهما من الآخر شيئا ، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه ، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا ، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه ، وهذا الحكم جار فى استعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالشاركة بين اللفظين فى

(١) لسان العرب لابن منظور (مادة عير) ج٦ / ٣٠٢ + ٣٠٤ - وانظر جواهر البلاغة للهاشمي / ص ١٨٩ + البرهان فى علوم القرآن للزركشى / ج٢ / ط١ / ٤٣٢ + ٤٣٣ .

(٢) لسان العرب ج٦ / ٣٠١ (مادة عير) .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر : ج٢ / ص ١٤٠ + ١٤١ .

نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر .

نلح في هذا الكلام أن معنى مصطلح « استعارة » في اللغة هو معناه نفسه المصطلح عليه لدى البلاغيين ، وكما أن الاستعارة بين الناس لا تقع إلا من شخصين بينهما سبب معرفة حتى إذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه ، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً ، فكذلك يشترط وجوب علاقة بين المنقول عنه المنقول إليه في الاستعارة المجازية ، وهذا الشرط إما أوجب عمود الضرورية وجوده ، وهو ما سنتحدث عنه باسم (العلاقة) في الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، التي هي المناسبة بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه ، وسميت بذلك « لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثاني بالاول فينتقل الذهن الاول للثاني » (١)

وقد عرف علماء البلاغة الاستعارة تعريفات عديدة ، مرت هذه التعريفات في سلسلة تطور زيادة وتحديداً ، شأنها شأن أى مصطلح له على مر العصور ، فافهم ومقاصد ، فهي عند « الجاحظ » : تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ، وعند « المبرد » ، نقل اللفظ من معنى إلى معنى ، وعند « ابن قتيبة » : اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمى به بسبب من الآخر أو كان مجاوراً له أو مشاكلاً وعند « ثعلب » : أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواء ، وهي عند « ابن المعتز » استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها ، وهي عند « علي عبد العزيز الجرجاني » : تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة ، وعند « أبي هلال العسكري » : نقل العبارة من موضع استعمالها

(١) القزويني : مختصر السعد علي تلخيص المفتاح / ح / ص ٤٤ .

فى أصل اللغة إلى غيره ، وعند « عبد القاهر الجاجانى » : أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر فى غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هنا كالعارية ، وعند « فخر الدين الرازى » : « ذكر الشئ باسم غيره ، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة فى التشبيه » ، وعند « ابن الاثير » : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ للمشاركة بينهما مع ^{طرح} على ذكر المنقول إليه ، وعند « السكاكى » ، أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه به ، وهى لدى « ابن أبى الاصبغ المصرى » تسمية المرجوح الخفى باسم الراجح الجلى للمبالغة فى التشبيه ، ولدى « الخطيب القزوينى » : هى ما كانت علاقتها - المجاز - بما وضع له ، وعند « اليمنى » ، صاحب الطراز : تصيرك الشئ ، وليس به ، وجعلك الشئ للشئ . وايس هو بحيث لا يلحظ معنى التشبيه لا صورة ولا حكماً .

من هذه التعريفات ، وقد رُتبت تاريخياً ، نلاحظ التطور والنمو الذى طرأ على الاستعارة بتقدم الزمن ، واختلاف المكان ، وكما تطورت فى تعريفها ، تطورت فى قبولها ورفضها وحسنها وقبحها ، فبينما كانت فى أول أمرها عامة تشمل المجاز بأنواعه ، والأعلام المنقولة من غير بيان للعلاقة بين المستعار منه والمستعار له ، نجد الزمن يتقدم ويتضح التعريف شيئاً فشيئاً ، واشترطت العلاقة بالمجاورة أو المشاكلة ، أو بسبب يربط بين طرفيها ، ثم كشف عن الغرض من استعمالها ، وتبين الفروق بينها وبين التعبير بحقيقتها . ثم تقدم الزمن بها فقسمت ووضحت الفروق بين هذه الأقسام من حيث البلاغة ، ثم وجد لبس بينها وبين أصنافها « التشبيه » . فوضعت الفروق بينها وبينه على اختلاف بين العلماء فى هذه الفروق ، كما تطورت النظرة إليها فبينما يخرج « قدامة » الاستعارة البعيدة التصوير المعتمدة على التشخيص من الاستعارة المقبولة ، ويعد فاحشاً معاظله نجد الزمن يتقدم ويقبل ما رفضه « قدامة » ، كما

رفض ، الخفاجي ، الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ، ثم يتطور الزمن ،
ويقبلها ، ابن الأثير ، ضياء الدين ، وهكذا يثرى هذا التطور درسها على غرار ما
سنرى من خلال دراسة أخرى أعدت لهذا الغرض مما يحدد مظاهر هذا التطور
ودلالاته (١) .

والهمزة والسين والتاء في الكلمة تفيد الطلب . كما هو المتبع في اللغة (٢) وكان
الذي يشبه معنى بمعنى تشبيها مضمرا في نفسه يطلب جريان اسمه عليه مبالغة في
دعوى الاتحاد ، ثم يجعل هذا بمثابة دليل على الامتزاج المزعوم .

ونحن عندما نقول أن الاستعارة تقوم على التشبيه ، وتبنى عليه كما يبنى
البيت على أسسه ويقوم على عمده ، فإننا نعني أن المراد منه التشبيه الذي يضمه
المستعير في نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحي الذي يكون بطرفين ومشبه
ومشبه به ، وأداة ، ووجه ، وربما اشتبه على كثير من الدارسين أن الاستعارة
تقوم على التشبيه وتناسي التشبيه في آن واحد هو كلام كالمتناقض ... والحق أننا
نستحضر في الذهن نسبا ومصاهرة وارتباطا بين لفظ المستعار والمستعار له ليصح
إطلاق الأول على الثاني واستعماله في معناه خطوة أولى للاستعارة ، ثم بعد ذلك
نتناسي التشبيه لنصح 'دعوى الاتحاد التي تهدف إلى المبالغة لان بقاء معنى
التشبيه قد يظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما
يعنى من التشبيه في الاصطلاح ، وعلى هذا فإن التشبيه وتناسي التشبيه منفكان في
الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم على التشبيه المضمرا في النفس وهو معنى

(١) هذه الدراسة أعدناها منشورة تحت عنوان (مفهوم الاستعارة في بحوث

اللغويين والنقاد والبلاغيين - دراسة تاريخية فنية) نشر الهيئة العامة للكتاب

(٢) الزركشي : البرهان في علوم القرآن / ح ٢ / ط ٢ / ٤٣٢ .

لا لفظي ، وهو لا يمكن تناسبه إلا بعد اعتبار وجوده واستحضاره في النفس .

ومن هنا نستطيع تلخيص خطوات الاستعارة ، وهي الانتقالات التي يستلزم اتباعها عند إجرائها . . فأولا يجب التشبيه بين المعنيين تشبيها مضمرا في النفس ، وثانيا : نتأسي ذلك التشبيه ودعوى الاتحاد ، وثالثا : ننقل اسم المشبه به للشبه ونطلقه عليه برهانا على دعوى الاتحاد ، ورابعا : ملاحظة العلاقة والارتباط الحاصل بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه ، وخامسا : لا بد من وجود قرينة وهي العلاقة المانعة من إرادة المتكلم المعنى الأصلي وهي بمثابة الدليل على المقصود فمثلا حين نجرى الاستعارة في قوله تعالى : (اهدنا الصراط المستقيم) نقول : شبهنا الدين الحق (وهو الإسلام) بالسبيل الواضح الذي هو الصراط تشبيها مضمرا في النفس ، ثم أدركنا العلاقة المتشابهة بينهما وهو أن كلا يوصل للقصد ، والمرحلة الثالثة تتمثل في تناسينا ذلك التشبيه وإدعائنا اتحاد المشبه مع المشبه به ، ثم أخذنا اسم المشبه به - وهو الصراط - فأطلقناه على المشبه الذي هو الدين الحق بادعاء أنه عينه على سبيل الاستعارة ، وأخيرا هناك القرينة المانعة من أن يراد من الصراط معناه الأصلي وهي إسناد الهداية إليه تعالى ، لأنها إنما تطلب من الله في الدين .

وبعد أن عرفنا أن الاستعارة مبنية على التشبيه نقول إن أركان الاستعارة ثلاثة ، المستعار منه ، والمستعار له (المشبه به والمشبه) وهما الطرفان والمستعار وهو اللفظ المنقول (١) ، ولا بد من إهمال أداة التشبيه ووجه الشبه حتى يمكن تناسي التشبيه وإدعاء أن المشبه من جنس المشبه به ، ولهذا لا تقع الاستعارة في العلم الشخصي لأن الجنس يقتضي العموم ، والعلم يتأني ذلك

(١) يعني المشبه به ، أما المستعار منه فهو معناه لا لفظه .

العموم بما فيه من التشخيص إلا إذا تضمن وصفية قد اشتهر بها كـ « حاتم » ، لصفة الكرم ، « وسحبان » ، لصفة الفصاحة ، « وباقل » لصفة العي ، يتضح عند ذلك اعتبار العلم كلياً تجوز استعارته ، فنقول رأيت حاتماً ، ومررت بباقل بدعوى كلية حاتم ، وباقل في جنس الجود والعى ، وقد عبر عن ذلك المرزوقى في الحماسة بقوله :-

« والأعلام لا يدخلها لمجاز ولكن تستعار إذا حصل بها القصد وأمن معها اللبس عند الذكر ، (١) .

بقى لنا في التعريف بالاستعارة توضيح أن « فن الاستعارة » جزء من « علم البيان » ، والبيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ وهو من الفهم وذكاؤ القلب (٢) .

وبهنا في تعريف القدماء لمصطلح بيان ، تعريف السكاكى (ت ٥٦٢٩) فهو يقول : (٣) (البيان إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه ، والنقصان بالدلالات الوضعية عليه غير ممكن) معنى ذلك أن مصطلح بيان أصبح علماً مستقلاً من علوم البلاغة على يد السكاكى ، وخاصة بعد أن قسم علم البلاغة إلى بيان ، ومعان ، ومحسنات ، أطلق عليها فيما بعد اسم (البديع) ، وبذلك تحدد مصطلح بيان ، وأخذت البلاغة العربية صورتها

(١) المرزوقى (أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى ٥٤٢١ هـ) : شرح ديوان الحماسة / ٢ - / ص ٥٧٠ .

(٢) لسان العرب (مادة بين) / ٦ - / ص ٢١٦ + ٢١٧ .

(٣) السكاكى : المفتاح / ص ١٧٦ .

النهائية بعد أن جعلت أصنافا ثلاثة ، صنف يبحث فيه عن الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الأحوال وهو علم المعاني (١) ، وصنف يحرز به عن التعقيد المعنوي وهو علم البيان (٢) ، وهو ذلك الصنف الذي يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي وملزومه ، فقد ينطق باللفظ ولا يراد منطوقه بل يراد لازمه وإن كان مفردا كقولنا : زيد أمد ، فلا نريد حقيقة الأسد المنطوقة وإنما نريد شجاعته اللازمة ، وتسندها إلى زيد ، وقد نريد باللفظ المركب الدلالة على ملزومه ، كما نقول : زيد كثير رماد القدر ، وتريد ما لازم من ذلك وهو الجود ، وقرى الضيف ، لأن كثرة الرماد ناشئة عنها فهي دالة عليها ، وهذه كلها دلالات زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب (٣) .

وبعبارة أخرى هو ذلك العلم الذي له أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ، أى يعرف من حصل تلك الأصول كيف يعبر عن المعنى الواحد بعبارات بعضها أوضح من بعض ، فكرم زيد مثلا يدل عليه تارة بقولنا : زيد حاتم ، وتارة بقولنا : زيد بحر ، وتارة بقولنا : مهزول الفصيل ، وتارة بقولنا : فاض إنعام زيد على الأنام (٤) .

وبالنظر في هذا المثال يتحقق حد البيان الذي يبحث في تأدية المعنى بأساليب مختلفة في وضوح الدلالة على المعنى المراد ، ومعنى هذا عبارة موجزة ، أن علم البيان هو علم الأساليب التي يستعملها الأدباء في الإبانة عن معانيهم .

(١) + () القزويني : الإيضاح : / ٩ / ٩ .

(٢) على الجندی : فن التشبيه / ٩ / ف ٢ + د . حفي شرف في التصوير

البياني ص ١٩٣ .

(٤) الخلاوي : أنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبديع / ص ٢١٤ .

أما الصنف الثالث فيبحث فيه عن تحسين الكلام وتزيينه بنوع من التنسيق بعد رعاية المطابقة ؛ ووضوح الدلالة وهو ما يعرف بعلم « البديع » ، وإن سماه السكاكي محسنات (١) .

وهكذا أصبح مصطلح بيان عنوان له قواعده وأسمه بوساطتها يمكن إبراز المعنى الواحد في صور مختلفة بعضها أوضح من بعض ، وتراكيب مختلفة الوضوح مع مطابقة كل منها لمقتضى الحال ، فالمحيط بعلم البيان المطلع على كلام العرب منظومه ومشوره إذا أراد التعبير عن أى معنى يدور بذممه ويحول بخاطره استطاع أن يختار من فنون القول ، وطرق الكلام ما هو أقرب لقصده وأليق بغرضه بطريقة تبين ما فى نفس المنكلم من المقاصد ويوصل الأثر الذى يريد به الى نفس السامع مع المقام المناسب له .

لأن ما يجب توضيحه الآن تفسير مصطلح الدلالة وأنواع الدلالات عند السكاكي ، وملة ذلك بالمجاز والاستعارة لئلا يرى إلى أى مدى أنها جزء من علم البيان .

فالدلالات لدى السكاكي ثلاث ، الأولى : دلالة المطابقة ، وهى دلالة اللفظ على تمام ما وضع له كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق ، ودلالة البيت على مجموع السقف والجدار ، وسميت بذلك لتطابق اللفظ المعنى ، أى توافقهما ، أو لتطابق الفهم والوضع ، وتسمى هذه الدلالة عند البلاغيين وضعية أيضا لأن السبب فى حصولها عند سماع اللفظ أو تذكره هو معرفة الوضع فقط ، دون حاجة الى شئ آخر .

والثانية : دلالة التضمن : وهي دلالة اللفظ على جزء ما وضع له أو جزء مسماه مع دخوله فيه كدلالة الإنسان على الحيوان فقط، ودلالة البيت على الجدار أو السقف وسميت بذلك لأن الجزء المفهوم من اللفظ هو المعنى الكلى فيدرك عند فهمه .

والثالثة : دلالة الالتزام ، وهي دلالة اللفظ على معنى خارج عن مسماه لازم له ، ويكتفى هنا باللزوم الذهني وهو ما يثبت ذهن المخاطب بسبب عرف عام كدلالة الإنسان على معنى الضاحك ، ودلالة السقف على الجدار ، فإنه خارج عنه لازم له لاجزاء منه ، وسميت بذلك لأن المدلول فيها لازم المعنى الموضوع له اللفظ ، وتسمى دلالة التضمن ، ودلالة الالتزام عند البلاغيين ، دلالة عقلية لأن حصولها بانتقال العقل من الكل إلى الجزء في الأولى ، ومن الملزوم إلى اللزوم في الثانية ، بمعنى أن الواضع وضع اللفظ ليفيد جميع المعنى ، غير أن العقل اقتضى أن الشيء لا يوجد بدون جزئه أو لازمه (١) .

والمناطق يسمون الثلاث وضعية لأن للوضع دخلا فيها، ويرى أن ابننا الحاجب والامدى أن دلالة المطابقة ودلالة التضمن وضعيتان ، وأن دلالة الالتزام هي العقلية (٢) .

وقد أشار الرازي نقلا عن عبد القاهر إلى هذه الدلالات الوضعية والعقلية بعبارة مختصرة وهي أن تقول : المعنى ، ومعنى المعنى ، فتعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، وهو الذى يفهم منه بغير وساطة ، وتعنى بمعنى المعنى المعنى

(١) فن التشبيه (ط ١٩٥٢) / ١ / ١٧ .

(٢) القزويني : شروح التلخيص / ٢ / ٢٦٣ .

الثاني - أن يفهم من اللفظ معنى ثم يفيد ذلك المعنى معنى آخر (١) ،

والحقيقة أن الصور البيانية كلها داخلة في هذه الدلالة الثانية أو في بعضها ، لأن البلاغيين قد اختلفوا هل إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة والنقصان في وضوح الدلالة عليه يتأتى بالدلالات الوضعية أم لا ؟ (٢) .

فالسكاكي في مفتاحه ، واليميني في طرازه (٣) ، والحطيب في شروح التلخيص (٤) يرون أن الصور البيانية لا تكون إلا في الدلالة التضمنية ، والدلالة الالتزامية ، ويطلق عليها الدلالة المعنوية أو العقلية .

وقد ترتب على هذا كله بروز سؤال مهم . . ألا وهو : ما دامت الصور البيانية لا تدخل جميع الدلالات غالبا ، بل تقتصر على الدلالات العقلية ، فلم عد التشبيه ، وهو لا يكون إلا بالدلالات الوضعية ، من الصور البيانية ؟

والإجابة : لما اتخذ أكثر علماء البلاغة الدلالات العقلية أساسا للصور البيانية في الوضوح والحفاء كان في ذلك تحديد لها في صورتين هما المجاز ، والكناية ، وبذلك يخرج التشبيه منها لأن دلالة وضعية ، وكان على الذين وضعوه في علم البيان أن يوضحوا ذلك ، فالتفتازاني مثلا يؤيد دخول التشبيه في الصور البيانية لابتناء الاستعارة عليه ، ولذلك قال : إنما أخذ التشبيه أصلا من علم البيان لضرورة ابتناء الاستعارة عليه ، فلا يكون من أصوله بالذات ،

(١) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز / ص ١٩ .

(٢) المفتاح / ١٧٦ .

(٣) يحيى بن حمزة العلوي اليميني : الطراز / ١٠ / ص ٤١٣ .

(٤) الجزء الثالث منه / ص ١٥٦ .

فلا يلزم أن يكون البحث فيه عن الدلالات العقلية (١) .

وهذا الذى ذكره التفتازانى تلخيص لما قاله السكاكى من أن المجاز —
أعنى الاستعارة — من حيث كونها من فروع التشبيه لا تتحقق بمجرد حصول
الانتقال من الملزوم الى اللازم بل لابد فيها من تقدمه تشبيه شئ بذلك الملزوم
فى لازم له يستدعى تقديم التعرض للتشبيه ، فلا بد من تأخذه أصلا ثالثا
وتقدمه ، وبذلك انحصرت الصورة البيانية فى أصلين ذاتين هما المجاز الكناية ،
وصورة وسيلة ، وهى التشبيه ، وصورة جزء من أصل وهى الاستعارة لأنها جزء
من المجاز ، وهكذا نرى بما ذكرنا أن السكاكى عد التشبيه أصلا أساسيا من
أصول البيان .

والحقيقة التى نقرها هنا أن التشبيه أصل أساسى من أصول الصور البيانية
لتصويره المعنى تصويرا هادئا يمكن الانتقال منه إذا ما أردنا النعمق فى التصوير
الى الاستعارة ، فهذه هى الطرق المختلفة فى الدلالة على المعنى وضوحا وخفاء ،
وقد ذكر الزركشى فى كتابه « البرهان فى علوم القرآن » ، ما يفيد بأن
التشبيه ضمن صور البيان ، ثم إنه ليس بمجاز لأنه معنى من المعانى ، وله اللفظ
تدل عليه وضعا ، فليس فيه نقل اللفظ عن موضعه ، وإنما هو توطئة لمن سلك
سبيل الاستعارة ، والتشثيل كالأصل لهما ، وهما كالفرع له ، وهذا رأى هو ما
ردده عبد القاهر دائما فى أثناء حديثه عن الاستعارة (٢) .

والأجدر بنا أن ننقى البلاغة من العقلية المنطقية والأسلوب الكلامى الذى
أقحمه السكاكى فيها وتبعه تابعوه ، وهل وقف تعريف علم البيان على ما

(١) حاشية المرشدى على شرح عقود الجمان : ٢ / ٧

(٢) البرهان فى علوم القرآن : ٣ / ص ٤١٥ .

عرفه به السكا كي حتى "تفهم لنا مباحث الدلالات إقحاما بين يدى علم البيان ،
وهى أوثق بعلم المنطق منه بعلم البلاغة كما يقول ، الأستاذ أمين الخولى ، (٢) .
ونحن إذ أردنا الاعتدال وعدم المغالاة وجب علينا أن نعرف البيان كما
عرفه المتقدمون من أن المراد به الإيضاح والكشف ، أو كما عرفه العلوى
فى طرازه من أنه العلم الذى يعرف به أسرار التراكيب المختلفة أو العلم بجواهر
الكلمة المفردة والمركبة . ومادامت الاستعاره يتضمن استعمالها الهدف نفسه
والغرض عينه ، فهى جزء من علم البيان دون أن تلاف أو تدور مع السكا كي
ومن خلفه من بعده فى مباحث الدلالات وغيرها (٣) .

(١) أمين الخولى : فن القول / ١٩

(٢) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز / ١٥ / ص ١٨٧

(٣) ويمكننا معرفة المزيد من لقاء الضوء على هذا العلم بالرجوع إلى : -

الحصرى القيروانى : زهر الآداب / ١٥ / ط / ١٠٨

الجاحظ : البيان والتبيين / ١٥ / ص ٧٥

ابن قتيبه : عيون الأخبار / ٢٥ / ص ١٨٢

الرماني : التكت / ص ٩٨

ابن الأثير : المثل السائر / ١٥ / ص ٤٠ ، ٤٤ ، ٣٩

عبد القاهر : الدلائل / ص ٢٥

القزوينى : الإيضاح / ٢٥ / ص ١

ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان / ص ١٣٩ .

الفصل الثاني

أنواعها :

التقسيم الأول : باعتبار ذاتها . . إلى حقيقة . وخيالية .

فأما الحقيقة فهي أن يذكر اللفظ المستعار مطلقا كقولك : رأيت أسداً ،
والضابط لها أن يكون المستعار له (١) أمراً محققاً حساً أو عقلاً بأن يكون
اللفظ منقولاً إلى أمر معلوم يمكن الإشارة إليه إشارة حسية أو عقلية ، فالأول
كقول زهير بن أبي سلمى (٢) :

لدى أسدٍ شاكي السلاح مقذوف . . له ربيدٌ أظفـارده لم تقـلم

و كقول عنتر بن شداد العبسي في الحرب (٣) :

ولقيت في قبل الهجير كتيبة . . فطعنت أول فارس أولاهـما
وضربت قرني كبشها فتجدلاً . . وحلت مهري وشظها فضاهـما
وذلك لأن المستعار له في البيت الأول الرجل الشجاع ، وهو محقق حساً ،
و كذلك الأمر في البيت الثاني فالمستعار له هم القوم ورئيسهم .

والثاني ، العقلي ، كقوله تعالى : «اهدنا الصراط المستقيم ،
وذلك لأن المستعار له ملة الإسلام : أي الأحكام الشرعية ، وهي

(١) (المشبه المتروك في الاستعارة التصريحية / المفتاح / ص ١٧٦) .

(٢) من معلقته .

(٣) ديوان علقمة ، وطره ، وعنتره ، ط بيروت سنة ١٩٦٨ / ص ٢١٥ .

محقة عقلا (١) .

وأما قوله تعالى : « فأذاقها الله لباس الجوع والخوف » ، فعلى ظاهر قول الشيخ جار الله العلامة « الزمخشري » ، استعارة عقلية لأنه قال شبه باللباس لاشتيماله على الملابس ما غشى الإنسان والتبس به أمن بعض الحوادث ، وعلى ظاهر قول « السكاكي » ، صاحب « المفتاح » ، حسية ، لأنه جعل اللباس استعارة لما يلبسه الإنسان عند جوعه وخوفه من انتقاع اللون ورثاة الهيئة (٢) .

والثانية أى التخيلية : هى ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حسا ولا

(١) العلوى / الطراز / >١ / ص ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، الهاشمى : جواهر البلاغة / ١٩٣ والإيضاح / >٢ / ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٧٢ .

(٢) مفتاح العلوم / ص ١٧٩ ، الإيضاح / >٢ / ١٥٩ ويرى صاحب الطراز أيضا أن هذه الآية مع أنها تحتل التحقيق فهى أيضا تحتل التخيل (لأن الله تعالى لما ابتلاهم لكفرهم باتصال هاتين البليتين ، ولما استعار اللباس هنا مبالغة فى الاشتغال عليهم ، أخذ الوهم فى تصوير المستعار منه من التغطية والستر والاسترسال والشمول رعاية لمزيد البيان فى ذلك ، وأما القول فى التحقيق عنده فمؤداه ما يرى على الإنسان عند شدة الجوع والجوع من الضعف والهزال وانتقاع اللون وعلو الصفرة ، ورثاة الهيئة ، وركة الحال ، وحصول القلق والفشل ، يضاهى الملابس فى اختلاف أحوالها وألوانها (العلوى: الطراز / >١ / ٢٣٥) .

عقلا ، بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسميه (١)
كأنظ الأظفار في بيت الهذلي الذي يقول فيه :

وإذا المنية أنشبت أظفارها . . . الفَيْتُ كل تميمية لا تنفع

فإنه لما شبه المنية بالسبع في الاغتيال أخذ الوهم بصورها بصورته وبخترع
لها لوازمه فاخترع صورة كصورة الأظفار ، ثم أطلق عليه لفظ الأظفار
استعارة تصريحية تخيلية ، أما كونها تصريحية : فلا أنه صرح فيها بلفظ المشبه
به وهو اللازم الذي أطلق على صورة وهمية شبيهة بصورة الألفاظ الحقيقية ، أما
كونها تخيلية : فلا أن المستعار غير محقق لاحسا ، ولا عقلا ، والقرينه على نقل
الألفاظ من معناها الحقيقي إلى المعنى المتخيل إضافتها إلى المنية .

وبعبارة أخرى ، لما شبهت المنية بالسبع أخذت القوة المفكرة
تخيل للمنية صورة شبيهة بالأظفار فشبهت الصورة المتخيلة بالصورة المحققة
واستعير لفظ الأظفار من الصورة المحققة إلى الصورة المتخيلة عن طريق
الاستعارة التخيلية (٢) .

والاستعارة الثالثة : وهي ما تحمل التحقيق والتخيل نحو قول زهير
ابن أبي سلمى :

صحا القلب عن سئلي وأقصر باطله . . . وعرى أفراس الصَّبا ورواحله
الصحو أصله خلاف السكر ، وأراد به السلو ، و « أقصر باطله » امتنع
باطله عنه وتركه بحاله ، والمراد انتهى مثله ، والتعرية الإزالة ، أي أنه أراد أنه
ترك ما كان يرتكبه زمن الحب من الجهل والغنى وأعرض عن معاودة ما كان

(١) ، (٢) الطراز / ١٠ / ٢٢٢ ، ٢٢٣ المفتاح / ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ١٧٦ .

يرتكبه فبطلت آلاته فشبه الصبا بجمة من جهات المسير ، كالبحج والتجارة
قضى من تلك الجهة حاجاته فبطلت آلاته تشبيها مضرا في النفس وحذف
الجهة ورمز لها بالأفراس والرواحل ، فالجهة هي المسكنية عند الجمهور (١) وإثبات
الأفراس والرواحل لها تخيليه عندهم ، والأفراس والرواحل مستعملان في
حقيقتهم عندهم أيضا ، أما عند السكاكي فيجوز أن تكون الأفراس والرواحل
استعارة تحقيقيه إن أريد بها دواعي النفس وشهواتها ، والقوى الحاصلة لها في
استيفاء اللذات ، وإريد بها أسباب اتباع الغنى من المال والأعوان لتحقيق
معناها عقلا ، إن أريد منها الدواعي ، أو حسا إن أريد بها الأسباب ،
وعلى هذا فالمراد بالصبا زمان الشباب ، ويجوز أن تكون تخيليه عنده أيضا
إن جعلت الأفراس والرواحل مستعارة لأمر وهمي تخيل للصبا من الصورة بمعنى
الميل إلى الجهل والفتوة (٢) .

وما يمكن تنزيله عن هذين الوجهين في (الخيال والتحقيق) قوله تعالى :
« واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » ، فإذا جعلناه من باب التخيل
فتقريره هو أن الله سبحانه وتعالى أمر الولد بأن يلين لهما جانبه ويتواضع
فاستعار لفظ الجناح منبها به على التخيل في الاستعارة بطريق المبالغة في طلب
أن يكون الولد لأبيه كالطائر في فرط حنوه عليه وتعطفه على محبته ، فجعل
الذل طائرا على طريق الاستعارة ثم أخذ الوهم في تصوير ما للمستعار من
الآلات والجوارح ثم أضاف اسم الجناح إلى الذل رعايه لمزيد إفراطا في تحصيل
البلاغة .

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى (معلقته) ، القزويني : الإيضاح / ٢٠ / ١٧٧ .

(٢) الطراز / ١٠ / ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

وإذا جعل من باب التحقيق فتقديره أنه لما أراد المبالغة في لين الجانب للابوين من جهة الولد استعار لفظ الجناح للتدل والنواضع ، ونزله منزلة الجناح في التصاقه بالتراب وإسباله في التغطية للفرخ مبالغة في لين العريكة وحسن التدلل للوالدين (١) .

وفي إطار هذا التقسيم الأول (تقسيم الاستعارة باعتبار ذاتها) تنقسم الاستعارة إلى التصريحية والمكنية ، أو المصرح بها والمكنى عنها (٢) ، وهذا التقسيم هو ما أشار إليه عبد القاهر بقوله : الاستعارة المفيدة قسمان : أحدهما : أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر معلوم (٣) ، فانت تريد

(١) الطراز / ١٠ / ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) وهو تقسيم على حسب ما يذكر من الطرفين ، ولم يصرح بهذين الاصطلاحين إلا فيما بعد عبد القاهر ، (انظر حديث السكاكي عنها في مفتاحه / ص ١٧٦) .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ص ٢٤ ، السكاكي : المفتاح / ص ١٩٨ أو هي التي صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ، ففي قوله تعالى : (والله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور ، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات) (البقرة / ٢٥٧) ، فالطاغوت : كل ما يعبد دون الله ، كالأصنام والأوثان ، لأنه يطفى على الإنسان فيغلو في الكفر والمعاصي ، استعار الظلمات للكفر والنور للإيمان : والمعنى المشترك بين الظلام والكفر هو الضلال ، وبين النور والإيمان هو الهداية ، فصرح بلفظ المشبه به وحذف المشبه ، وفي هذا المثال يستحيل الهدى والضلال نورا وظلمة ، ثم تبدأ عملية الإخراج التخيلية ، وما فيها من حركة ، ومثال ذلك قوله تعالى : (والشعراء يتبعهم الغاؤون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون) الشعراء / ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، فاستعيرت الأودية للمقاصد الشعرية التي يلهوون بها ، ويصوغونها =

نأو نقل : رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه
فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً ، فهناك الاسم : وهو الأسد ، قد
تناول شيئاً معلوماً وهو الرجل الشجاع ونقل الأسد عن مسماه الأصلي ،
وهو المايوان المقترس ، فجعل اسماً للرجل الشجاع على سبيل الاستعارة
والمبالغة في التشبيه (١) .

وثانيها : أن يؤخذ الاسم عن حقيقة ، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء
يشار إليه فيقال : هذا هو المراد بالاسم ، والذي استعير له ، وجعل خليفة لاسمه
الأصلي ، ونائباً منابه ، وذلك كقول لبيد بن ربيعة : -

وغداة ريح قد كشفت وقرّة . . إذ أصبحت بيد الشمال زماؤها
لأنه جعل للشمال يداً ، ومن الواضح أنه ليس هناك شيء مشار إليه يمكن أن
تجرى اليد عليه ، كإجراء الأسد على الرجل في المثال الماضي (٢) .

ومن أمثلة ذلك أيضاً - في الشعر الجاهلي - قول تأبط شراً ، واصفاً قوة
سيف صاحبه : -

== بأفكارهم، وخص الاستعارة بالأودية دون الطرق والمسالك، لأن المعاني الشعرية
تستخرج بالفكرة والروية، وفيها خفاء وغموض، فلهذا كانت الأودية أليق
بالاستعارة (انظر الطراز ليحيى بن حمزة العلوي / ١٦ / ص ٢١٤ ، سيد قطب
في التصوير الفني للقرآن / ص ٧٢) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ص ٥٣ ، أسرار البلاغة / ص ٣٤ .
(٢) أسرار البلاغة / ص ٣٤ .

إذا هزته في عظامي قرين تهلكت نواجذ أمفواه المنايا الضواحك (١)
وفي البيت استعارتان ، فقد جعل النواجذ تهلل وتلمع لمعان البرق في فم
المنايا التي تضحك كأنها إنسان فرح مسرور .

وقول أبي الطمحان القيني :

لو كنت في ريمان تحرس بابي أراجيل أجوش وأغضف آلف
إذن لآتني حيث كنت منيتي يخسب بها هاد بأمري قائف (٢)

فالنية في ذهن أبي الطمحان ناقة يسوقها إلى الإنسان دليل بارع لا يضل ،
ولكن أبا الطمحان لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة وإنما يعتمد على
التظليل في إخفاء بعض جوانبها لإخفاء فنياء رائعا ، فإذا المشبه به قد أخفى وراء
هذه الظلال الفنية الجميلة ، ولكن الشاعر يشير إليه ببعض خصائصه أو بشيء من
لوازمه ، وإذا اللوحة التي يرسمها لفكرته تعتمد على النور كما يقول أصحاب الرسم
أو تعتمد على الاستعارة الممكنية كما يقول أصحاب البلاغة .

وقول النابغة : (٣)

-
- (١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة / ١ ص ٩٨ ، ٢ ص ٢٣٦ .
(٢) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني / ١ ص (ط . بولاق) / ص ١٣٢ .
(٣) ديوان النابغة / ط . بيروت سنة ١٩٦٣ / ص ٩ ، ابن المعتز : البديع :
(ط ١) / ص ٢٦ ، ٢٧ ولقد دأب هوميروس في أسلوبه أن يهب الحياة مالا حياة
فيه ، وفي عباراته تنجلي حيوية التصوير وقوته ، ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو
عن هوميروس قوله : (طار السهم) و (نفذ سنان الرمح المجنون في عظام
صدره) و (إلى قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي) (الذي لا يستحي)
والمثال الأخير في وصف سيسيفوس Syisyphus ، استعاره تناسية . (انظر

وصدر "أراح" الليل عازباً هممه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

فاستعار الليل في تجميعه الهموم وتكديسها على صدره إراحة الراعى لإبله ، أى ردها إلى حظائرها مساء ، أى أنه جعل صدره مألفاً للهموم ، وجعلها ، أى الهموم ، كالنعم العازبة بالنهار عنه والرائحة مع الليل إليه .

وعن أيها يحمل أسرار البلاغة ولطائفها ، يقول صاحب الكشف : من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار ، ثم يرمزوا إليه بذكر شيء من روادفه فينبهوا بذلك الرمز على مكانه ، ويكون ذلك لقصد التأكيد والمبالغة ، ويكون ذلك لخطاب الذكى دون الغبي (١) .

الخطابة لأرسطو ص ٢٠ / ٣٥) ويعلق الدكتور غنيمي هلال (في النقد الأدبي الحديث ص ١٤٤) على هذا قائلاً : إن الاستعارة التناسبية كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلى الاستعارة الممكنية في البلاغة العربية القديمة ولكن الاستعارة الممكنية في العربية مراعى فيها اللفظ الذى تجرى فيه الاستعارة ، ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائماً ، إذ يمكن فى مثال أرسطو أن نعدّه استعارة تصريحية على أن تجرى الاستعارة فى القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطى قوة التصوير المرادة .

(١) والحقيقة أن الاستعارة بالكناية لاعلاقة لها مباشرة بالمشبه به والمشبه ، وإنما هو العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر حين يعطى مثلاً للمنية والسبع فى قول الشاعر أبى ذؤيب الهذلى :

(وإذا المنية أنشبت أظفارها . . ألفت كل تميمه لاتنفع) وظيفه جديدة فافتراض .
المنية عنده عنصر آخر متميز من ذلك السبع نفسه ، وهذه الجودة المتخيلة هى مصدر ما فى الاستعارة من روعة ، والخيال حين يستعين ببعض العناصر الحسية فى الاستعارة إنما يريد خلق عالم خيالى ثانٍ بديلٍ منها ، مما يجعل الإحساس خصباً =

وفصل بين القسمين أنك إذا رجعت في القسم الأول الى التشبيه الذى هو المغزى من كل استعارة تفيد ، وجدته يأتيك عفوا ، كقولك فى « رأيت أسدا » : رأيت رجلا كالأسد ، ورأيت مثل الأسد ، أو شبيها بالأسد ، وإن رمته فى القسم الثانى وجدته لا يواتيك تلك المواتاة ، إذ لا وجه لأن تقول :

« إذا أصبح شىء مثل اليد للشمال ، أو « حصل تشبيه باليد للشمال ،

ولما يترامى لك التشبيه بعد أن تعمل التأمل والفكر ، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحدو الأول كقولك : إذ أصبحت الشمال ، ولها فى قوة تأثيرها فى الغداة ، شبه المالك تصريف الشىء بيده ، وإجراؤه على موافقته ، وجذبه نحو الجهة التى تقتضيه طبيعته وتنحوها إرادته (١) .

فأنت لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ومشبهة باليد ، كما جمعت الرجل كالأسد ومشبها بالأسد ، ولكنك أردت أن الشمال كذى الأيدى من الأحياء .

وليس هذا الضرب من الاستعارة (الممكنة) بدون الضرب الأول فى إيجاب وصف الفصاحة للكلام ، لا بل هو أقوى منه فى اقتضاها ، والمحاسن التى تظهر

= والفكر متجددا ، والبلاغة فى الاستعارة لا ترجع إلى الصفات الحسية إلا لكونها تعبيرا عن تجربة خيالية مبدعة متذوقة فى صميمها ، ولتأكيد القول ، فالأديب مثلا حين يطلق عبارة (أقدام الزمن) إنما يريد أن يقرب إلى الأذهان الصورة التى تعيش فى عالمه الخيالى ويعطينا فكرة جديدة عن الزمن تختلف كلية عن الفكرة السائدة فى أذهاننا عن كليهما ..

(انظر : د . مصطفى ناصف فى الصورة الأدبية / ص ١٢٧ / ١٣٨ وفيه مناقشة مفصلة) .

(١) أسرار البلاغة / ص ٣٦ .

به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آتق وأعجب (١) .

وهكذا يتبين لنا أن الاستعارة المكنية أكثر بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه وفي أعمال العقل واجتهاده من التصريحية (ولقد اعتبر الصولي الاستعارة المكنية أجل استعارة ، وأحسنها وكلام العرب جار عليها) (٢) .

ونحن إذا رجعنا الى مباحث علم النفس الأدبي وجدنا تفسيراً يوضح لنا لماذا كانت الاستعارة المكنية أبلغ وأعمق من التصريحية ؟ وهو تفسير لا يبعد كثيراً عما وجدناه عند عبد القاهر الجرجاني رجل القرن الخامس الهجري ، ذلك أن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين ، الأولى : متمشية مع الحقيقة والواقع قائمة على قاعدة تداعي المعاني ، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه ، ونظراً لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فأنهما يشتركان في هذه العملية ، أما العملية الثانية فتتحقق في الاستعارة دون التشبيه ، وهي عملية خيالية غير واقعية ، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة ، فهما شخص واحد لا شخصان ، أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث عمليات عقلية هما العمليتان السابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، وهي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به (٣) .

فاذا قلنا مثلاً : (إن عين القدر ترعاً كم) فالتأينا (أولاً) شهابين القدر والإنسان الذي يرعى الأشياء ويرقبها بعينه ، ثم ندعى (ثانياً) أن القدر

(١) دلائل الإعجاز ص ٤١٢ / ط ١٩٦٩ .

(٢) الصولي / أخبار أبي تمام / ٣٧ .

(٣) د . حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٣ .

هو إنسان لا أقل ، ثم أثبتنا للقدر ما هو من لوازم الإنسان وهو العين (١) .
ونحن كثيراً ما نستخدم مثل هذه العبارات دون أن ننتبه إليها ، كأنها
تنوسيت حتى أصبحنا لا نشعر بها ، نقول مثلاً : « إن حزن فلان عميق ، أو
« إن سلوكه مستقيم ، أو « إن صوته غليظ ، « والعمق والاستقامة من صفات
الماديات وإسنادهما إلى المعنويات من قبيل الاستعارة الممكنة أيضاً ، ومن ذلك
قولنا : سلوك طائش ، وعقل ضيق ، وكلها استعارات تكاد تنسى ، والسبب في
ذلك الإلف والعادة وطول الزمن .

« فالعمل الإرادى إذا تكرر مرات كافية في فترات مقصودة أصبح آلياً
لا يكاد يشعر به الإنسان ، ولذا يمكن أن نسمي هذه الاستعارة المنسية
« استعارات غير شعورية ، .

ويرى بعض العلماء أن إسناد الحياة إلى الجاد ، وإسناد صفات الإنسان إلى
غيره من الكائنات هو من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتقها ولا يزال يعتقها
كثير من القبائل البدائية التي ترى الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية سواء ما كان
منها في السماء أم ما كان في الأرض فكل من الشمس والقمر والكواكب كائن
حي في نظرهم ، وكل من النار والبحار والجبال يستمتع بقسط من الحياة
والإدراك ، وإلى هذه الحياة وذلك الإدراك يعزى ما تأتي به هذه الأشياء من خير
وما يصدر عنها من شر (٢) .

ويرى فريق آخر أن في هذا المذهب بعداً عن الحقيقة ، ويقرنون هذه

(١) السابق / ص ٤٤

(٢) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب / ص ٢٢ ، ٢٣ .

وانظر دراسات في علم النفس الأدبي / ص ٤٤ ، ٤٥ .

الى قوة الوجدان الإنسانى إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات فإذا ضحك أو ضحك حبيبه رأى العالم يضحك من حوله ، وإذا بكى أو بكى خليله خيل إليه أن العالم المحيط به يبكى معه ، والأساس العقلى لهذه الظاهرة فى رأى الفريق الثانى هو عمق العاطفة ، وسعة الخيال ، وهذا هو رأى الراجح فى الوقت الحاضر (١) .

وجدير بالذكر أن طيبة الإبداع هذه ، وما يصحبها من سعة فى الخيال مستمدة من العالم الخارجى ، ولكن الإبداع هنا ليس محاكاة لشيء موجود وإعادة بنائه وإن تكن المحاكاة لا تخلو أبداً من عنصر الإبداع ، بل هو الكشف عن علاقات ودلالات ووظائف جديدة ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات (٢) .

وخلاصة القول : إن الاستعارة الممكنية ما حذف منها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه الذى به كاله أو قوامه ، وإثبات هذا اللازم للمشبه به هو الاستعارة التخيلية ، وبذلك تكون الاستعارة التخيلية قرينة الممكنية لا تفارقها إذ لا استعارة بدون قرينة ، وهى ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حساً ، ولا عقلاً ، بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسميه ، وقد سبقت الإشارة إليها (٣) .

وإذا كان رأى السائد لدى البلاغيين هو اللازم الاستعارتين الممكنية والتخيلية فإن الزمخشري يرى غير ذلك حيث قال : إن قرينة الممكنية قد تكون

(١) دراسات علم النفس الادبى / ص ٤٥ .

(٢) د . يوسف مراد / مبادئ علم النفس العام / ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

و د . عز الدين اسماعيل / التفسير النفسى للادب / ص ٩٢ .

(٣) الطراز / ١٥ / ص ٢٣٢ .

تحقيقية وذلك إذا كان للمشبه لازم يشبه لازم المشبه به كقوله تعالى : (والذين ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه) (١) ، حيث شبه العهد بالحبل ، ثم حذف المشبه به وهو الحبل واستعبر النقض وهو فك طاقات الحبل لإبطال العهد بجامع الإفساد في كل ، ثم اشتق من النقض ينقضون بمعنى يبطلون على سبيل الاستعارة التحقيقية الممكنية .

فالزم خشي يجمع بين التحقيقية والممكنية للدلالة عليها . فلا تلازم عنده بين الممكنية والتخييلية ، إلا أنه يدعى أن القرينة تصريرية باعتبار المعنى المقصود في الحالة الراهنة وتحقيقية باعتبار الإشعار بالأصل .

كما توجد الاستعارة التخيلية عند السكاكي من غير الممكنية كقولك أظفار المنية التي كالسبع ، نشبت بفلان ، ففى ، أظفار ، استعارة تخيلية وجدت مع تشبيه صريح ، وهذا بعيد لأنه لا نظير له في كلام العرب ، وكل ما يمكن الإشارة إليه أن السكاكي يرى أنه لا تلازم بين الممكنية والتخييلية ، وذلك إذا كان المستعار له محققا حسا أى يمكن الإشارة إليه كقولك : (رأيت بدرا في الطريق) وإذا كان المستعار له محققا عقلا ، أى يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة عقلية كقوله تعالى : (إهدنا الصراط المستقيم) (٢) . أى الدين الحق ، فالاستعارة تحقيقية ، وإن لم يكن المستعار محققا حسا أو عقلا ، فالاستعارة تخيلية كما انتهينا فيما سبق (٣) .

(١) الرعد/ ٢٥ .

(٢) الفاتحة / ٦ .

(٣) الهاشمي : جواهر البلاغة / ص ٢٣٠ .

التقسيم الثاني : وتنقسم باعتبار « اللاحم لها ، أو « ملائمها ، ، أو « الأمر الخارج عنها ، .

إلى « المرشحة ، و « المجردة ، ، و « المطلقة ،

فإذا استعير لفظ لمعنى آخر ، فإما أن يذكر معه لازم المستعار له ، أو يذكر لازم المستعار نفسه ، فإن كان الأول فهو (التجريد) ، وإن كان الثاني فهو (الترشيح) وإذا اجتمع الاثنان أو لم يكن هناك ما يلائم المستعار له أو المستعار منه كانت الاستعارة (المطلقة) (١) .

فأما « الاستعارة المجردة ، فإنما لقبنا بهذا ، لأنك إذا قلت : « رأيت أسداً يجدل الأبطال بنصله ، ويشك الفرسان برمحه » فقد جردت قولك : أسداً عن لوازم الأسد وخصائصها ، إذ ليس من شأنها تجديد الأبطال ، ولا شك الفرسان بالرمح والنصال ، ومن التجريد قول الله تعالى : (فأذاقها الله لباس الجوع والخوف) ، ولو قال : كساها الله لباس الجوع والخوف لكان ترشيحاً فبالغ في شدة ما أصابهم بقوله : (فأذاقها) ، لأن الذوق أبلغ في الإحساس ، وأدخل في الأيلام من قوله : (كساها) (٢) ، فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس ، كأنه قال : فأصابها الله بلباس الجوع والخوف ، وعلى هذا تكون الإذاقة تجريداً .

قال الزمخشري . الإذاقة جرت عندهم مجرى الحقيقة لشيوعها في البلايا

(١) الطراز / ١٣٦ / ٢٥٧ + السكاكي : المفتاح ط / ١ / ٢٠٣ .
السيوطي . الإتيان في علوم القرآن / ٢٦ / ٢ ط / ص ٤٥ .

(٢) الطراز / ١٣٦ / ٢٢٧ +
الإيضاح / ٢٦ / ص ١٧١ .

والشدائد ، وما يمس الناس منها ، فيقولون : ذاق فلان البؤس ، والضر ، وأذاقه العذاب ، شبه ما يدرك من أثر الضرر والالام بما يدرك من طعم المر والبشع فإن قيل الترشيح أبلغ من التجريد فهلا قيل : فكساها الله لباس الجوع والخوف ، قلنا لأن الإذاقة أو الإدراك بالدوق يستلزم الإدراك باللمس من غير عكس ، فكان في الإذاقة إشعاراً بشدة الإصابة بخلاف الكسوة (١) ، فإن قيل : لم لم يقل : فأذاقها الله طعم الجوع والخوف ؟ قلنا : لأن الطعم وإن لاءم الإذاقة فهو مفوت لما يفيد لفظ اللباس من بيان أن الجوع والخوف عم أثرهما جميع البدن عموم الملابس . (٢)

ومن أمثلة التجريد في الشعر الجاهلي ، قول بعض بني قيس (٣) :
دعوتُ بني قيسٍ إلى فشمَّرتُ خنَازيدُ من سَعْدٍ طَوالِ السَّوَادِ
فالخنَازيد الكرام من الخيل ، استعارها الشاعر للكرام من الرجال ، وذكر من لوازم المشبه تشمير الساعد .

أما الاستعارة (المرشحة) أو الموشحة (٤) ، فإنما سميت بهذا الاسم لأنك إذا قلت : (رأيت أسداً) وافر الاظفار منكر الزر دامي الأنياب ، فقد ذكرت لازم المفظ المستعار ، وذكرت خصائصه فوشحت هذه الاستعارة وزينتها بما ذكرته من لوازمها ، وأحكامها الخاصة ، أخذاً لها من التوشيح ، وهذا هو الوشاح ، واشتقاق التوشيح للاستعارة منه . أما الترشيح فيمضي التقوية ،

(١) عبد المتعال الصعيدي : بغية الإيضاح / ص ١٤١ .

(٢) الطراز / ص ٢٢٧ .

(٣) شرح ديوان الحماسة / ٢٣ / ط ١٩٥١ / ص ٥٩٨ .

(٤) الطراز / ص ٢٢٧ ، ٢٦ .

يقال : رشحت الصبي إذا ربيته باللبن قليلا قليلا حتى يقوى على المص ،
فالاستعارة المرشحة أى المقواه . تعنى يناسب المستعار منه (المشبه به) مما يبعد
خطور التشبيه على البال فيكون ذلك مقويا للاستعارة ومؤكدا لما عناه المتكلم
وقصده من تذاءى التشبيه والبناء على المبالغة .

ومثالها في قوله تعالى : « اشترُوا الضلالة بالهدى » ، ثم قال على أثره :
« فاربحت تجارتهم » ، فلما استعار لفظ الشراء عقبه بذكر لازمه وحكمه ، وهو
الربح توشيحاً للاستعارة ، ولو قال : (فهلكوا) أو (عموا) أو (صموا)
عوض قوله : « فاربحت » ، لكان تجريدا ولم يكن توشيحاً ، ولو قال تعالى :
« فكساها الله لباس الجوع » ، لكان توشيحاً ، أو قال « أذاقها الله طعم الجوع
والخوف » ، لكان توشيحاً أيضاً (١) .

ومن أمثلة الترشيح في الشعر الجاهلى : قول «قريط بن أنيف العنبرى» :
قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا
لايسألون أسخامهم حين ينشد بهم فى الذنائب على ما قال جرهمانا (٢)
فقد شبه الشر بوحش مفترس يجامع الاغتيال فى كل ، والقرينة المانعة
(ناجذيه) لان الشر لانوا جذله ، و (أبدى) ترشيح ، لانه يلائم المشبه به
وفى الشطر الثانى شبه عدوهم على الخيل بالطيران بجامع الإصراع الشديد فى كل ،
واشتق من الطيران بمعنى (العدو) طاروا بمعنى (عدوا) على سبيل الاستعارة
التصريحية التبعية .

(١) الطراز / ١٣ / ص ٢٢٠ + ٢٢٧ .

(٢) حماسة أبى تمام / الجزء الاول / القصيدة الاولى .

وقول «أبى خراش» ، أحد الشعراء الصعاليك ، ومن شعراء هذيل :
 فليس كعهد الدارِ يأمُ مالك ولكن أحاطت بالرقاب السلاسل^(١)
 فأحكام الاسلام وقيوده عند أبى خراش تطوق رقاب الصعاليك الذين
 أسدوا ، ولكن أبا خراش يريد أن يكون معتدلاً في تعبيره ، فيخفي لفظة
 «الاسلام» ، وراء ظلاله الفنية ، ويركز الضوء على المشبه به ، وهي «السلاسل»
 على طريقة الاستعارة التصريحية التي يرشح لها ببعض خصائص المشبه به ، وهي
 الإحاطة بالرقاب .

وقد يجتمع «التجريد» و«الترشيح» ، كما في قول «زهير بن أبى سلمى» :
 فشدّ ولم يفزع بيوتاً كثيرةً لدى حيث ألفت راحلها أم قشعم
 لدى اسدٍ شاكى السلاح مقدّف له لبده أظفاره لم تقم لم^(٢)
 وقوله وهو يمدح قوم «سنان بن أبى حارثة» ويصف خيلهم :
 عليهم أسود ضاريات أبو سهم سوابغ بيض لا تخرقها النبل^(٣)
 فقولاً ٤ :

«أبو سهم سوابغ بيض» ، إلى آخر البيت ، وصف يتعلق بالمشبه ثم قوله :
 «ضاريات» ، وصف يتعلق بالمشبه به .

(١) ديوان الهذليين / القسم الثاني / ص ١٥٠ .

(٢) ديوان زهير بن أبى سلمى (ط. بيروت ص ٢٨ + : نهاية الإيجاز في
 دراية الإعجاز / ص ٩٢ وضمير شد يعود إلى رجل اسمه «حصين بن ضمضم» -
 و«أم قشعم» كناية المنية .

(٣) ديوان زهير بن أبى سلمى (طبعة بيروت) / ص ٤٠ .

وعما هد من هذا القبيل قول كثير :

غمر الرداء إذا تبسم ضاحكا غلقت لضحكته رقاب المال (١)

فإنه استعار الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقي عليه ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف يكون ترشيحا ، ويصح أن يوصف الرداء أيضا بأنه غمر ، فيكون على هذا تجريدا .

وقوله :

رمتني بسهم رئيسه الكحل لم يضير

ظواهر جلدى وهو للقلب جارج (٢)

فقد استعار للطرف السهم بجامع الدائر من كل ، والريش من ملائعات المشبه به ، والكحل من ملائعات المشبه ، وبذلك يجتمع الترشيح والتجريد .

وقوله :

ينازعني ردائي عبدو عمرو رويدك يا أخا عمرو بن بكر

على الشطر الذي ملكت يميني ودونك فاعتجر منه شطري (٣)

فقد استعار الرداء للسيف (المشبه) ووصفه بالاعتجار الذي هو وصف الرداء (المشبه به) أو مثل هذا كله ، أى عند اجتماع الترشيح والتجريد ، يكون

(١) الزمخشري : الكشاف / ٢ / + الايضاح / ٢ / ١٧١ + شروح

التخليص / ٤ / ٣٥٥ .

(٢) الطراز / ١٥ / ص ٢٣٧ ، ويذكره صاحب الطراز ضمن أمثلة الاستعارة

المرشحة ولكنه في الحقيقة يجمع ما بين الترشيح والتجريد (أى الإطلاق) .

(انظر الصفحة نفسها) .

(٣) الزمخشري : الكشاف / ٢ / ص ٤٩٨ + ٤٩٩ .

والإطلاق، أى تكون الاستعارة «مطلقة».

وجدير بالذكر أن أبلغ هذه الصور وأجملها هى الاستعارة المرشحة، لما فيها من المبالغة بتنامى التشبيه، وادعاء أن المشبه (المستعار له) هو نفس المستعار منه (المشبه به) لاشئ شبيه به، وكأن الاستعارة غير موجودة أصلاً (١). فأبوتاهم عندما يقول :

وَيَصْنَعُدُّ حَتَّى يَظُنَّ الْجَهْدُ أَنْ لَهُ حَاجَةً فِي السَّمَاءِ

فإن معنى الترشيح فى البيت على تناس التشبيه، فالمرشح يبنى على علو القدر.

والذى يستعار له علو المكان ما يبنى على علو المكان والارتقاء إلى السماء، فلو لا أن قصده أن يتناس التشبيه، ويصر على إنكاره فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجهه (٢).

كما أن الإطلاق أبلغ من التجريد لأن التجريد فيه تلميح إلى التشبيه ودلالة عليه مبنى طرف خفى مما يضعف دعوى الاتحاد التى وجدت مع الترشيح (٣)، أما الإطلاق فلم يفد الاستعارة قوة ولا ضعفاً.

التقسيم الثالث: وتنقسم باعتبار اللفظ إلى أصلية وتبعية :-

(١) الكشف . ١٠ / ص ٥٣ + ٥٥ .

+ ابن أبى الأصبع : تحرير التحبير : ص ٩٩

+ د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ / ص ٢٥٨ .

(٢) عبد الرحيم بن أحمد العباس : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص

٢٠ / ص ١٥٢ + ١٥٣ .

(٣) الهاشمي : جواهر البلاغة / ص ٢٦٠، د. حفنى شرف : التصوير البياني / ١٧٥

فكل ما كانت الاستعارة فيه باعتبار أمره في نفسه ، فهو المعبر عنه بالأصلية وما كانت الاستعارة فيه باعتبار حال غيره ، فهو المعبر عنه بالتبعية (١) .

فالأولى : هو ما كان من الاستعارة متعلقا بأسماء الأجناس (٢) فهو بالأصالة وأكثر ما يرد فيه أمثلته في الاستعارات ، وكل ما كان واردا في الأفعال والحروف فهو من الاستعارات التبعية ، لأنها إنما وردت في الأفعال باعتبار مصادرها ، وإنما وردت في الحروف باعتبار متعلقاتها (٣) .

فإذا قلت مثلاً رأيت بحراً ينفق باليمين وباليسار ، فإنك تستعير كلمة البحر نفسها للرجل الكريم ، دون أن تتوسط لفظة أخرى لإجراء هذه الاستعارة ، فالتجوز هنا ، في أصل الكلمة ، أما إذا قلت زيد قتل عمراً ، أو زيد قاتل بكراً ، بمعنى ضربه ضرباً شديداً ، (فإنك لا تستعير الفعل أو الاسم المشتق ، فكأن الاستعارة في الفعل والمشتقات تابعة لاستعارة المصدر (٤) . ومن ثم سميت الاستعارة فيها تبعية ، فالتبعية ما كان التجوز فيها بطريق النسيج (٥) .

ومثال الاستعارة الأصلية قوله تعالى : (كتابٌ أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور) ، ونحو قوله : (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) . ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الأولى ، شبهت الضلالة بالظلمة بجامع عدم الاهتداء في كل ، واستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو « الظلمة » للمشبه وهو .

(١) الطراز ١ / ص ٢٥٩ .

(٢) سواء كان الاسم لذات كاسدوبندر وبحراً أم الاسم لمعنى كالقيام والقعود .

(٣) الطراز ٢ / ص ٢٦٠ .

(٤) ، (٥) شروح التلخيص / ٤ ص ١٠٨ .

الضلالة على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية ، ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الثانية ، شبه الذل بطائر ، واستعير لفظ المشبه به وهو الذل على طريق الاستعارة المكنية الأصلية ثم حذف الطائر ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الجناح .

ومثال التبعية (في الفعل الماضي) قولك : « نطق الحمار بكذا » ، وتقريرها أن يقال شبهت الدلالة الواضحة بالنطق بجامع إيضاح المعنى في كل واستعير النطق للدلالة الواضحة واشتق من النطق بمعنى الدلالة الواضحة نطقت بمعنى دلت على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية (١) .

ومثالها قوله تعالى : (أتى أمر الله) ، وتقريرها أن يقال شبه الاتيان في المستقبل بالاتيان في الماضي بجامع تحقق الوقوع في كل ، واستعير الاتيان في الماضي للاتيان في المستقبل واشتق منه أتى بمعنى يأتي على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، ونجد : « نادى أصحاب الجنة » ، فقد شبه النداء في المستقبل بالنداء في الماضي بجامع تحقق الوقوع ، ثم استعير لفظ النداء في الماضي للنداء في المستقبل ثم اشتق منه نادى بمعنى ينادى .

ومثالها في « المضارع » ، قوله تعالى : « يحيي الأرض بعد موتها » ، حيث شبه تزيين الأرض بالنبات ذي الحضرة والنضرة بالإحياء بجامع الحسن أو النفع في كل ويستعار الإحياء للتزيين ويشق من الإحياء بمعنى يزين استعارة تبعية لجريانها في المصدر ، هذا إذا كانت الاستعارة في الفعل باعتبار مدلول صيغته أي مادته وهو الحدث ، وأما إذا كانت باعتبار مدلول هيئته وهو الزمن كما في قوله تعالى : (أتى أمر الله) فقد أشرنا إليه .

ومثال الاستعارة التبعية في «المشتق» في «اسم الفاعل»، قوله تعالى :
 «فَأَمَّا ثَمُودُ فَأَمَّا هَلَكُوا بِالطَّائِغَةِ، وَأَمَّا عَادُ فَأَهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ
 عَاتِيَةٍ»، «(١)»، فماتية حقيقتها شديدة، ولكن العدو أبلغ لأن فيه التمرد بالإضافة إلى
 الشدة، والطاغية حقيقتها عالية، والتعبير بالطاغية أبلغ لما فيها من القهر والغلبة،
 ومثلها في حديثنا قسوانا : قاتل عمرا ، إذا كان عمرو مضروبا ضربا شديدا .

ونظير ذلك قول امرئ القيس مخاطبا صاحبه :

أَغْرِكَ مَنْشَى أَنْ حُبِّبَكَ قَاتِلِي وَأَنْتَ كِ مَهْمَا تَمْرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ (٢)
 فلم يرد القتل بمينه وإنما أراد به أنه قد برح به الحب فكأنه قد قتله ، فقد
 استعار القلب لما أحدثه هواه ووجهه لهما من تعذيب وسهاد وألم على سبيل الاستعارة
 التصريحية التبعية (في اسم الفاعل) .

ومثال التبعية في «المشتق» في «اسم المفعول» قوله تعالى (وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ
 مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا) (٣) وفي الآية
 حث على الاعتدال والنوسط في إنفاق المال ، فلا تقبض أيدينا عن الإنفاق
 في سبيل الخير ولا نبسطها فيما يمدود علينا بالتلف والضرر .

وحقيقته : لا تمنع مائة ما لك كل المنع ، الاستعارة أبلغ ، لأنه جعل المنع بمنزلة غل
 اليدين إلى العنق وصورة القيود والأغلال أوضح وأبرز (٤) .

(١) الحاقة / ٦٠٥ .

(٢) ديوانه (ط ٣ دار المعارف) / ص ١٣ .

(٣) الإسراء / ٢٩ .

(٤) د عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية / ١٤٥ .

ومثالها في «الصفة المشبهة» : قوله تعالى : (وفي عاد إذا أرسلنا عليهم
الريح العقيم ، ما تذر من شيء أتت عليه إلا جعلته كالرميم) (١) أى
الريح الشديدة المهلكة التى لا خير فيها ، فلا تسقط مطرا ولا تلقح شجرا ، فأكلتهم
وقطعت نسلهم ، فأصبحت تشبة المرأة التى انقطع نسلها فلم تنجب كما أنها لا تمر بشيء
إلا هشمته وفتته فاستعار عقم المرأة «التى لا تلد» للريح التى لا تسقط مطرا
ولا تلقح شجرا ، ولا شك أن عدم التوالد والانجاب فى عقم المرأة أظهر وأكثر
تأكيدا منه فى الريح التى لا تأتى بمطر (١) .

وفى نحو قوله تعالى أيضا : (إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهى
تفجور) (٢) ، أى سمعوا لها صوتا كشهيق الباكى أو منكرا كصوت الحمر ،
واستهارة الشهيق لهذا الصوت أبلغ وأوجز ، والمعنى المشترك بينهما قبح الصوت .
ومثالها أيضا : هذا حسن الوجه مشيرا إلى قبحه وإجراء الاستعارة أن
يقال شبه القبح بالحسن واشتق من الحسن بمعنى القبح حسن بمعنى قبح على سبيل
الاستعارة التصريحية التبعية التهنكية .

ومثال الاستعارة فى «أفعل التفضيل» : هذا أقتل لصيده من زيد ، أى أشد
ضربا منه ، ومثال اسم المكان قوله تعالى : قالوا يا ويلتنا من بعثنا من
مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون .

وحقيقة الرقاد النوم ، وأراد به الموت ، أى من بعثنا من موتنا ، والاستعارة
أبلغ لأن النوم أظهر من الموت ، والاستيقاظ من النوم أظهر من الإحياء من

(١) الذاريات / ٤١، ٤٢ .

(٢) د عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية / ١٤٥ / ١٤٦ .

(٣) الملك / ٧

الموت ، نظراً لسكر النوم واليقظة على الإنسان كل يوم ، وليس الأمر كذلك بالنسبة للموت والحياة (١) وإجراء الاستعارة في المصدر أولاً ثم في اسم المكان ثانياً ، فنستعير الرقاد للموت ثم ننبهه باستعارة المرقد لمكان الموت .

ومثالها في «إسم الآلة» : «هذا مفتاح ، الملك ، مشيراً إلى وزيره ، وإجراؤها أن يقال شبهت الوزارة بالفتح للآبواب المغلقة بجامع التوصل إلى المقصود في كل واستعير الفتح للوزارة واشتق منه مفتاح بمعنى وزير ، ومثال إسم الفعل المشتق ، «نزال» بمعنى انزل تريد به أبعد فتقول شبه معنى البعد بمعنى النزول بجامع مطلق المفارقة في كل واستعير لفظ «النزول» لمعنى البعد واشتق منه نزل بمعنى أبعد .

ومال اسم الفعل غير المشتق «اسكت» عن الكلام نريد به اترك فعل كذا فتقول شبه ترك الفعل بمعنى اسكت واستعير لفظ السكوت لمعنى ترك الفعل واشتق منه اسككت بمعنى اترك الفعل ، وعبر بدل اسكت بصه ، ومثال المصغرة «رحيل» لمطاطى ما لا يلبق . ومثال المازنوب «تمرشى» لامتخلاق بأخلاق قریش وليس منهم .

ومثال الاستعارة في الحرف قوله تعالى : «فالتسقطة آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً» (٢) وإجراؤها أن يقال شبهت العداوة والحزن بالمحبة والتبني اللذين هما العلة الغائية للانقاط بجامع مطلق الترتيب ، واستعيرت اللام من المشبه به للمشبه به على طريق الاستعارة التصريحية التبعية

(١) الرماني : النكت ص ٨٥ (يس ٥٢) .

(٢) الإيضاح ١ / ١٣ / الطراز ١ / ٢٥٩ .

علما بأن اللام لم تستعمل في معناها الأصلي وهي العلة الغائية ، لأن علامة النقاطهم له أن يكون لهم أبنا ، وإنما استعملت مجازاً لعاقبة الالتقاط ، وهو كونه لهم عدواً فاستعيرت اللام الموضوعية لترتب العلة الغائية على معلولها ، كترتب المحبة والتبني لترتب غير العلة الغائية كترتب العداوة والحزن ، بجامع أن كلا منهما ترتب على الالتقاط ، فالمستعار منه العلة ، والمستعار له العاقبة ، وترتب على الالتقاط هو الجامع ، والقرينة على المجاز استحالة التقاط الطفل ليكون عدواً .

وقوله تعالى : « وَإِنَّكَ لَمَعْلَىٰ مُخَلَّقٍ عَظِيمٍ » ، على حقيقتها تفيد الاستعلاء وهو غير مقصود في الآية ، إذ الرسول عليه السلام لا يستعل فوق الخلق العظيم ويمتطيه ، وإنما هو على المجاز والاستعارة ، أراد به تمكن الرسول عليه السلام من الخلق العظيم ولسجايها الشريفة ، فقد شبه مطلق تمكن الرسول من الأخلاق الحميدة بمطلق تمكن الشيء الجزئي وهو معنى الحرف ثم استعير (على) من الاستعلاء الحسي وهو الامتطاء للاستعلاء المعنوي وهو التمكن (١) .

وقوله تعالى : (وَإِنَّا أَوْ لِيُنَّا كَمَا تَعْلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ) ، فالرسول عليه السلام والمؤمنون على الهداية ، بينما الكافرون والمجادلون في الضلال فاستعمل (على وفي) ، على مع الهداية ، وفي مع للضلال ، فصاحب الحق لظهور حجته وقوة إيمانه وتمكنه من دينه كأنه مستعمل ظهر جواد يصرفه كيف يشاء ، لذا عبر بلفظ (على) الدال على الاستعلاء ، أما صاحب الباطل فهو لمكابرتة وفشله

(١) د . عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية / ص ١٤٧ (القلم / ٤)

وتخبطه كأنه منغمس في ظلمة ليس فيها بصيص من نور ، لذا عبر بلفظ « في » ،
التي تدل على الظرفية والانغماس في الشيء .

وقوله تعالى : إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسْكِينِ وَالْعَامِلِينَ عَلَيْهَا
وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبِهِمْ وَفِي الرِّقَابِ وَالْغَارِمِينَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ ، وابن
السَّيْلِ .

ذكر الله سبحانه وتعالى ثمانية أنواع تصرف فيهم الصدقات ، فهم أهل لها
ومستحقون لصرفها ، فاللام في قوله للفقراء تدل على الملكية ، وأهلية الاستحقاق
في الأتماط الأربعة الأولى ، ولكنه « في » ، للدلالة على الظرفية للأتماط الأربعة
الآخيرة لبيان أنهم أرسخ قدماً في استحقاقهم للصدقات ، ينبغي أن توضع فيهم ،
كما يوضع الشيء في الوعاء فيحتويه من كل مكان ، فلفظ (في) مستعمل هنا في
غير حقيقته ، إذ إن الرقاب وما يليها ليست ظرفاً حقيقياً للصدقة ، ولفظ (في)
بمعناه الظرفي أكثر تأسيداً للمعنى من لفظ (على) ، الذي يدل على الاستعلاء
« فعلى » تدل على الاستعلاء مع شيء من التمكن والاستقرار فضلاً عن الاستعلاء .

ولننظر إلى قوله تعالى : (ولقد كرّمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر)
حقيقة الكلام حملناهم على البر والبحر ، ولكنه عبر « بني » بدلاً من
« على » ، لإيداعنا بأن حرف الوعاء أمكن من حرف الاستعلاء ، لأن « على » تشعر
بالاستعلاء لا غير ، من غير تمكن واستقرار ، وفي شعر ههنا بالاستقرار
والتمكن ، ومن حق ما يكون مستقراً فيه متمكناً ، أن يكون مستعلياً له ، فلما
كانت (في) تؤذن بالمعنيين جميعاً ، أثرها وعدل إليها ، وأعرض عن (على)
دلالة على المبالغة (١) .

وتقول : ركبت في الخيل ، أى : « عليها » ، فلفظ « في » معناه الظرف أو الوعاء ، تقول : المال في الكيس ، واللص في السجن ، أى اشتمل الكيس على المال ، والسجن على اللص ، وقد تنسع فيها وذلك نحو قولك : فلان ينظر في العلم ، كأن العلم قد اشتمل عليه .

وزعم الكوفيون أنها تكون بمعنى « على » في قوله تعالى : (لاصلبنكم في جذوع النخل) (١) ، أى على جذوع النخل ، فلفظ « في » مستعمل في غير حقيقته مجازا ، ولكن بعض العلماء يرى أنه في الآية مستعمل في حقيقته ، لأن على للاستعلاء ، والمصلوب ، لا يجعل على رموس النخل ، وإنما يصلب في وسطها ، فكانت (في) أحسن من (على) (٢) .

وكقوله تعالى : (قل الله ثم ذرهم في خوضهم يلعبون) . شبههم بمن أحاط به شيء لا يقدر على الخروج منه ، أو شبه عظمة ذلك الشيء وإفراطهم فيه ، بالظرف الحاوي لمظروفه ، لأن الظرف أعظم مما حل فيه (٣) ، وقوله تعالى : (ليدخل الله في رحته من يشاء) (٤) ، أى في دينه وملته ، وكذلك قولهم : دخل في الصلاة والصوم ، وهذا من مجاز التشبيه .

أما الاستعارة في الأسماء المبهمة ، وهي الضمائر ، وأسماء الإشارة ، وأسماء الموصول ، الاستعارة فيها استعارة تبعية ، لأنها ليست أسماء أجناس لا تحقيقا ولا تأويلا ، ولأنها لا تستقل بالمفهومية ، لأن معانيها لا تتم ولا تصلح لأن تحكم

(١) طه / الرمانى : معاني الحروف .

(٢) الزركشى : البرهان / ج٤ / ص ١٧٦ .

(٣) الرازى الإشارة إلى الإيجاز / ص ٢٣ ، ١٢٣ : (بالإنعام ٩١)

(٤) الفتح / ٢٥ .

عليها بشيء ما لم تصحب تلك الأسماء الضمائر ، والموصول ، والإشارة ضمنية
تم بها كالأشارة الحسية مع أسماء الإشارة والمرجع مع الضمائر ، والصلة مع
الموصول ، ولذلك لا بد من اعتبار التشبيه أولاً في كليات تلك المعاني الجزئية ،
ثم سرانها فيها ، لتبنى عليها الاستعارة ، فثلاً لاستعارة لفظ (هذا) لأمر
معقول يشبه المعقول المطلق في قبول التمييز بالمحسوس المطلق ، فيسرى التشبيه
إلى الجزئيات ، فيستعار لفظ « هذا » من المحسوس الجزئي للمعقول الجزئي
الذي سرى إليه التشبيه على سبيل الاستعارة التبعية (٢) .

التقسيم الرابع :

تنقسم الاستعارة باعتبار الطرفين إلى وفاقية وعنادية ، والطرفان إن صح
اجتماعهما في شيء واحد أطلق على هذه الصورة استعارة وفاقية كما في قوله تعالى :
« أَوْ مَنْ كَانَ مِيتاً فَأَحْيَيْنَاهُ » ، فإنه شبه الهداية بالإحياء ، وحذف المشبه
وهو الهداية التي هي الدلالة على الذي يوصل إلى المطلوب ، وبقي المشبه به وهو
الإحياء الذي اشتق منه أحياء على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، والطرفان
في هذه الاستعارة لا يمنع مانع من اجتماعهما في شيء واحد .

وإذا لم يمكن اجتماع الطرفين في شيء واحد أطلق على هذه الاستعارة ،
استعارة عنادية ، كاستعارة المعدم للوجود الذي لا غناء في وجوده ، أو
لانتفاء النفع به كما في المعدم ولا شك أن اجتماع الوجود والعدم في شيء ممتنع ،
ومثله قوله تعالى : « فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ » أي أنذرهم ، فاستعار البشارة
التي هي الإخبار بما يسر للإنذار الذي هو الإخبار بما يبعث على الحزن لإدخاله

في جنسه، والصورة تفيد التهم . والإنذار ، والبشارة ، لا يمكن اجتماعهما في وقت واحد وفي شيء واحد ، ولذلك تكون الاستعارة التهامية جزءا من الاستعارة العنادية وحاصلها أن تستعمل الألفاظ الدالة على المدح في نقائصها من الذم والإهانة تهكما بالمخاطبة ، وإنزالا لقدره وخطأ منه ، والاستعارة التهامية كثيرة الدوران في كتاب الله ، فمنها غير ما ذكرنا قوله تعالى : « هَادُوهُمْ إِلَى صِرَاطِ الْجَحِيمِ » ، وقوله : « وَإِنَّكَ لَآتٍ السَّلَامُ الرَّشِيدُ » ، مكان نقيضهما من السفية الغوى ، وقوله : « فَلَمَّا آسَفُونَا انتَقَمْنَا مِنْهُمْ » ، وغير ذلك من الآيات الوعيدية ، والخطابات الزجرية الدالة على مزيد الغضب وبالغ الانتقام (١) .

والتهامية مشتقة من تهكمت البئر إذا سقط طيها (٢) ، وقد عرفها ابن أبي

(١) يسميه الزمخشري « العكس في الكلام » ، ويرى كثرة في كلام النعمان أيضا - (انظر كشف الزمخشري ١٣ / ٧٩ ، ١٣ / ٤٤٤) ، وأول من درس أمثلته عبد القاهر الجرجاني وليس الزمخشري كما ظن بعض الباحثين ، ويقول بهاء الدين العاملي (٩٥٣ - ١٠٣١ هـ) :

إن الضدين إن كانا قابلين للقوة والضعف ، كان استعارة اسم الأشد للضعف أولى ، فكل من كان أقل علما أو أضعف قوة كان أولى أن يستعار له اسم الميت ، لكن الأقل علما أولى بذلك من الأقل قوة ، لأن الإدراك أقدم من العمل في كونه خاصة للحيوان لأن أفعاله المختصة به - أعني الحركات الإرادية - مسبقة بالإدراك وإذا كان الإدراك أقدم وأشد اختصاصا به كان النقصان أشد تبعيدا له من الحياة وتقريبا إلى ضدها ، وكذا في جانب الأشد فكل من كان أكثر علما كان أولى بأن يقال له إنه (حتى) .

(انظر الكشكول لبهاء الدين العاملي ١٣ / ص ٣٢٣) .

(٢) الطراز ١٣ / ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

الأصبع بقوله : التهكم في الصناعة عبارة عن الأتيان بلفظ البشارة في موضع
الندارة ، والوعد في مكان الوعيد ، تهاونا من القاتل بالمقول له ، واستهزاء به ،
كقوله تعالى : « ذق إنك أنت العزيز الكريم » ، وكقوله : بئسما يأمرتمكم به
إيمانكم إن كنتم مؤمنين ، فقوله سبحانه وتعالى : « إيمانكم » تهكم بهم (١) .

ويرى الدكتور بدوي طبانه : (٢) أن هذا الكلام لا علاقة له بالاستعارة ،
لأن العلاقة في الاستعارة هي المشابهة بين المستعار له والمستعار منه ، وتلك
الأمثلة لا نجد فيها أثراً لعلاقة المشابهة (يشير إلى ما أورد من مثل الاستعارة
التهكمية) بل إن ما فيها يعد من المجاز المرسل الذي تكون العلاقة فيه بين
المعن الحقيقى والمعنى المجازى هي (الضدية) .

ولعلنى أرى خلاف ذلك ، حيث يذكر في التشبيه أن الشبه قد يتزع من
التضاد نفسه ، نظرا لاشتراك الضدين من حيث اتصاف كل واحد منهما
بعضادة صاحبه ، ثم ينزل منزلة شبه التبادل بوساطة تمليح أو تهكم ، فيقال
للجبان ما أشبهه بالأسد ، وللبخيل أنه حاتم ثان ، ويبنى على هذا القول
في الاستعارة أى استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر ، بوساطة انتزاع
شبه التضاد ، والحاقه بشبه التناسب ، بطريق التهكم أو التمليح بادعاء أن
أحدهما من جنس الآخر ، والإفراد بالذكر ونصب القرينه كقولك : إن
فلانا قد توازت عليه البشارات بقتله ونهب أمواله وسبي أولاده (٣) وهم
يخصون هذا النوع باسم الاستعارة التهكمية أو التمليلية . فأولى بنا أن نضم

(١) ابن أبي الأصبع : بديع القرآن / ص ٢٨٤

(٢) د . بدوي طبانه / علم البيان / ص ١٩٣ .

(٣) السكاكي / مفتاح العلوم / ١٦٨ ، ١٧٧ و .

هذا النوع من التضاد إلى الاستعارة فهو بها أولى لأن الادعاء الذي ينبغي أن
تبنى عليه الاستعارة قائم بوضوح بالاضافة إلى أن الشبه موجود أيضا بين
اللفظ وه استعير له منتزعا من التضاد نفسه . وهذا لا ينبغي أن يفهم منه أننا
معترضون على جعله مجازا مرسلًا . وإنما نقضل منه إلى الاستعارة لسبب
ما ذكرنا .

وقد ذكر البلاغيون هذه العلاقة في علاقات « المجاز المرسل » ، فقالوا :
إن منها مجاز إطلاق أحد الضدين على الآخر ، وإن شئت قلت : « تسميه أحد
المتقابلين باسم الآخر » ، كتسميه البرية المملكة « مفازة » ، وقال « الخفاجي » ، في
سر الفصاحة : « إن قولا تعالى : « فبشّرهم بعذاب اليم » ، من
مجاز المقابلة (١) .

ثم إن البلاغيين جعلوا فن التهكم من المحسنات المعنوية ونقلوه إلى علم
البديع ، وفرقوا بينه وبين « الهزل الذي يراد به الجدة » ، بأن التهكم ظاهره جد
وباطنه هزل ، وهو ضد الثاني ، لأن الهزل الذي يراد به الجدة يكون ظاهره
هزلا وباطنه جدا (٢) .

وفي إطار التهكم ذهب الشعراء الجاهليون كل مذهب في تصوير ما نزل
بساحه الأعداء من قتل صاروا بعد جزرا للضباع والسباع ، وجوارح الطير ،

(١) السبكي / عروس الأفراح ، أبو هلال العسكري : الصناعتين ط ٢ / ٢٦٤ ،

شروح التلخيص / ٤٠ / ٤٠٠ .

(٢) الحموي : خزانة الأدب / ٩٨ ، شروح التلخيص ٤٠ / ص ٤٠٢ .

وما ألقى في قلوبهم من رعب ففروا هاربين، والى صور الشعراء الجاهليون ما كان قومهم يفعلونه بأعدائهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية راحوا يستعيرون الكأس في شماته وتهكم لما يلقاه عدوهم من قتل وإيلام ، يذيقونه إياه مرة في أكثر الأحيان ، ومشفوعة بما يخصها بلون من ألوان النكال ، كأن تكون كالنار أو مملوءة بالسلم النافع ، أو مكروهة الجسرات .

وهم إن لم يذكروا الكأس مستعارة يذكرون النصيب ، أى تشبيه غارة الصباح بخمرة الصباح على سبيل الاستعارة النصريحية الساخرة ، وإذا تركوا هذا وذاك فكثيرا ما شبهوا العدو المغير بالضيف ، وعبروا عن التثكيل به بالقرى تهكما ، وفي بعض الأحيان يقرنون بين الصورتين ، صوره النصيب و القرى في أبيات متعاقبه .

هذا ولم يقتصر أمر التهكم على هذه الصورة بعينها ، وإنما نراهم يستخدمون بجانب ذلك استعاره التشذيب والمعانقة تهكما بعد وهم في أوقات الالتحام به في ساحات المعارك ، ومجدير بالذكر أن هذه الصور التهكمية جميعها وردت في شعر الحرب ؛ وكان هذا النوع من الشعر أمد ميدانا وأحسن جريانا لهذا النوع من الصور لدقة المناسبة و ضروره الفخر ، ثم لأنى رأيت مجال التهكم يكاد يكون منحصرا في هذه الصورة التى ذكرت .

قال سنان ابن حارثة المري :

"قل للمسلم وابن هتيد مالك إن كنت رائم عرنا فاستسلم
تلق النى لاقى العدو تصطبيح : . : . : كاسا صببا بسها كطعم العسل (١)

(١) المفضل الضبي : المفضيلات القصيدة ١٠٠ ص ٢٤٩ - البيتان الأول والثاني .

وقال د بشر ابن خازم :

وَصَلَقْنَا كَعْتَابًا قَبْلَ ذَلِكَ صَلَاحَةً بِقَنَا تَعَاوَرَهُ الْكَفُّ مَقْتَوًى
حَتَّى تَسْقِيَنَاهُمْ بِكَأْسٍ مَرَّةٍ مَكْرُوهَةٍ مُحْصَوَاتِهَا كَالْعَلَنَاتِ (١)

وقال د الأعشى ، (ميمون بن قيس) يمدح بني شيان لاتصارهم
في ذى قار :

أَذَاقُوهُمْ كَأْسًا مِنَ الْمَيِّتِ مَرَّةً وَقَدْ بَذَرْنَا مَفْرَسَاتِهِمْ وَأَدَلَّتْ (٢)
أَمَّا د النابغة الجعدي ، فيصف الأعداء ، ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر
على الموت في قوله :

فَلَمَّا قَرَعْنَا النَّجْمَ بِالنَّجْمِ بَعْضُهُ بِبَعْضٍ ، أَبَتْ عِيدَانُهُ أَنْ تَكْتَسِرَا
تَسْقِيَنَاهُمْ كَأْسًا سَقَوْنَا بِمِثْلِهَا وَلَكِنَّا كُنَّا عَلَى الْمَوْتِ أَمْصَرَا (٣)
وقال د مرة بن قيس بن عاصم ، في يوم النباح وثيل (لنميم على بكر)

أَنَا ابْنُ الَّذِي شَقَّ الْمَزَادَ وَقَدْ رَأَى بِثَيْتِلَ أَحْيَاءَ النَّهْزِمْ مُحْضَرَا
وَصَبَّحَهُمْ بِالْجَيْشِ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ فَلَمْ يَجِدُوا إِلَّا الْأَسِنَّةَ مَصْدَرَا
عَلَى الْجُرُودِ يَعْلُكُنَ الشَّكِيمَ عَوَا بِسًا إِذَا الْمَاءُ مِنْ أَعْطَافِهِنَّ تَحْدَرَا

(١) المفضيلات / قصيدة ٩٩ / ص ٣٤٨ بيت رقم ٢٠ ، ٢١ .
صلقنا : ضربنا . تعاوره : تداوله وحسواتها بضم الحاء وضم السين وفتحها جمع
حسوة وهي القليل مما يشرب قدر وملء الفم .

(٢) ديوان الأعشى / قصيدة رقم ٤٠ .

(٣) ديوان النابغة بتحقيق محمد زهير الجاويش ط ١ دمشق / ص ٧١ .

سَقَاتُهُمْ بِهَا الَّذِي يَفَانُ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ وَكَانَ إِذَا مَا أَرَادَ الْأَمْرَ أَصْدَرَ (١)

فقد شبه فتكه بهم في الصباح بسقيهم الخمر في الصباح على الطريق نفسها
التي اتبعها بهيقوه كما زاد فاستعار الاسنة بدلا من الاكواب والكتوس ،
لأنها مصدر سقيهم .

وقال : الحارث بن عباد ، :

لَقَدْ صَبَحْنَا بِبَيْضِ عَصَافِيَةٍ عِنْدَ الْلِقَاءِ وَحَرُّ الْمَوْتِ يَمْتَقِدُ (٢)

وقال : المحرز بن الحكم بن الضبي ، :

دَارَتْ رَحَاتُنَا قَلِيلًا ثُمَّ صَبَّحْنَاهُمْ ضَرْبُ يَصْنَعُ مِنْهُ جَلَّةُ الْهَامِ (٣)

وهنا كما ولنا يستعير خمر الصباح لغارة الصباح على سبيل التهمك بجامع الإصابة
بالغشيان والذهول ؛ وفقدان الوعي .

أما الأعشى ، - ميمون بن قيس - فيقول في « يوم ذي قار » ، وقد

استعار النصيب في صورتين متتابعتين مختلفتين :-

فَجَاءَ الْقَيْلُ هَامِرٌ عَلَيْهِمْ يُقْسِمُ الْقَسَمَ
يَكْفُرُ مَشْعَشَعًا حَتَّى يُبْقِيَ السَّيْئَةَ وَالنَّعَمَ

صَبَحْنَا بِبَيْضِ عَصَافِيَةٍ كَفَيْتِ قَعْنَقِيعَ الْأَدَمَا (٤)

(١) ابن عبد ربه : العقد الفريد / ح ٥ / ص ١٨٥ ، ١٨٧ .

(٢) لويس شيخو / شعراء النصرانية ص ٢٢٧ .

(٣) المفضليات للضبي / قصيدة (٦٠) / ص ٢٥٢ .

(٤) ديوان الأعشى (ميمون بن قيس) بتحقيق د محمد حسين / ص ٥٦٠٥٥ -

المشعشع الخمر التي مزجت بالماء ، يفيء : يرجع - وهامرز : قائد جيش الفرس

الذ هاجم اليمن - الأدماء : البشرة والشباب : السهم - وكفيت بمعنى سريع .

وقال د عبيد بن الأبرص ، :

وَلَقَدْ تَطَاوَلَ بِالنَّارِ لِعَامِرٍ يَوْمَ تَشِيبُ لَهُ الرُّؤْسُ عَصِيبٌ
حَتَّى سَيِّقَتْنَا هَمٌّ بِكَأْسٍ مَرَّةٍ فِيهَا الْمَثَلُ نَاقِعًا فَلْيَشْرَبُوا (١)
وَيَسْتَعِيرَ عَمْرُو بْنُ كَثُومٍ الْقُرَى فِي آيَاتٍ يَفْخَرُ بِهَا عَلَى بَكْرِ فَيَقُولُ مَتَهَكِّمَا :

نَزَلْتُمْ مِنْزِلَ الْأَضْيَافِ مَنْزِلًا فَأَعْجَبْتَنَا الْقُرَى أَنْ تَشْتَمُوَنَا
قَرَيْتَا كَمْ فَعَجَّلْتَنَا قَوَاكُمُ فَيَنْبُلُ الصَّبِيحُ مَرْدَاةً تَطْحَنُونَا (٢)

فقد جعل تعرضهم لمعاداتهم أو لعداوتهم مثلاً يتعرض الضيف للقرى ، فيجعل
بقتلهم بمثابة التعجيل بتقديم القرى الضيف كراهية شتمهم إن تأخر القوي عنهم .
ويقول الممقر البارقي حليف بنى عامر في يوم « شعب جبلة » لعامر وعبس على
ذبيان وتميم :

وَقَدْ زَحَفْتَ دُودَانُ تَبْغِي لثَارَهَا وَجَاسَتْ تَمِيمٌ كَالْفُحُولِ وَمُتَخَاطِرُ
فَبَاتُوا لَنَا ضَيْفًا وَبَتْنَا بِنَعْمَةٍ لَنَا مُسْتِمِعَاتٌ بِالْذُفُوفِ وَزَامِرُ
فَلَمْ نَقْرَهُمْ شَيْئًا وَلَكِنْ قَرَاهُمْ صُبُوحٌ لَدَيْنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ حَازِرُ
وَصَبِيحُهُمْ عِنْدُ الشُّرُوقِ كَنَائِبُ كَأَنَّكَ تَسْلَى سِيرَهَا مُتَوَاتِرُ (٣)

والاستعارة التهكمية في الآيات غاية في الطرافة والجمال ذلك لأن الشاعر جمع
بين الضيافة والصنوخ ، فقد بات العدو في ضيافة القوم من بنى عامر وعبس ،

(١) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق د . حسين نصار / ص ٦ .

(٢) معلقة الزوزني ط . بيروت / ١٢٤ / ١٢٥ والمرداة الصخرة التي يكسر

بها الصخور .

(٣) العقد الفريد / ج ٥ / ١٤٤ ، ١٤٥ .

وكان لا بد من تقديم القرى له وما كافي قراءه عند مطلع الشمس سوى صبح
كنائب الحرب والفلك التي ذاقوا منها الوبال والتنكيل ، في الوقت الذي فيه
بنو عامر بنعمون بسماع الغناء ويطربون لضرب الدفوف ، وهذه الصورة
تتضم إلى الصورة الاستعمارية لتبلغ بالمعنى أقصى حد من التهمك والسخرية
الصادرة في الأناس عن افعال قوى عميق .

وقال أيضاً في يومه مباحض ، لبكر على تميم :

وأفليت حيتاً في الحروب عليهم . والجيش باسم أريهم يستقدم
فوجدت قوماً يمتعون ذمارهم . بسلا إذا هاب الفوارس أقدموا
وإذا دعوا ابني ربيعة شمرُوا . بكنائب دون السماء تملئهم
حشدوا عليك وعجلوا يقرأهم . وسموا ذمار أريهم أن يشتموا (١)

وطريف جداً أن يجمع الشاعر بين الحشد والتعجيل بالقرى .

وقال الأعشى (ميمون بن قيس) يهجو الحارس بن وعلة ، ويفخر بقومه :

يسوق لنا (قلابه) عبد عمرو ليرميننا بهم فيمن رمانا
ولو نظروا الصباح إذا لذاقوا . بأطراف الأسنة ما قرأنا (٢)

أما استعمارة التشذيب للتأديب والتهذيب فقرأها لدى عمرو بن كلثوم في
معلقته ، وضحا موقفه من أعدائه ، فيقول :

وقد هربت كلاب الحى منّا . وشذبنا فتادة من يميننا (٣)

(١) السابق / ص ٢٠٧ ، ٢١٠ .

(٢) ديوان الأعشى / قصيدة ٢٧ / ص ٢٠٩ .

(٣) مملقات الزوزني / ط بيروت / ص ١٢٣ .

والقتاد شجر ذو شوك ، والواحدة منها قتادة ، والتشذيب نفي الشوك
والأغصان الزائدة، وكل ذلك مستعار لتأديب العدو وتهذيبه وكسر شوكونه وهزيمته.
ومن هذا القبيل قول « بريق - عياض بن خويلد الخناعي » في رجل من
بنى سليم ، ثم من بنى رفاعه ، أسره فأطلقه ، فلم يثبه :

يَشْدَبُ بالسيفِ أقرانه إذا فر ذو اللثة السفي لم (١)
ومن قبيل التهم أيضاً كما قلنا استعارة المعانقة للمقاتلة بجامع التداخل
والتشابك ، يقول « قسرة بن قيس بن عاصم » ، في يوم زرود لبنى يربوع
على بنى تغلب وانهزام تغلب وأسر خزيمه بن طارق (٢) :

أخذتلك قسراً يا خديم بن طارق ولاقيت من الموت يوم زرود
وعانقته والحيل تدعى نحورها فأزلته بالقاع غير حميد

إن وجود هذا الفن في إطار الاستعارة الجاهلية ، يقودنا إلى القول بأننا
يجب ألا ننظر إلى لغة الجاهلي على أنها لغة كلاسيكية مترفعة على الحديث
اليومي معزولة عن انفعالات الشعب وصيحاته . وتعبيراته في مختلف تجارب
حياته الواقعة .

وبمعنى آخر ، إن هذا الأسلوب يستمد حيويته من نبرات الحياة الواقعة
في الدروب والأسواق ، ثم يرتفع بها إلى ذرى التعبير الشعري ، لأنه يرتفع بها
ولا يترفع عنها ، نعتي أنه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحي ، منها

(١) ديوان الهذليين / ٣ ص ٥٧ .

(٢) العقد الفريد / ٥ ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

يستقى مفرداته وإيقاعاته ونبراته ، وأنغامه ، ثم نزداد بوساطة موهبة الشاعر الخاصة شخذاً وتحديداً وتركيزاً آفى إطار استعارات كهذه ، وتلك وظيفة الشعر فى كل لغة حية مستمرة فى النمو والتطور .

إن الاستعارة النهمكية لدى الشاعر الجاهلى صورة صادقة من صور الانفعال الحقيقى ووسيلة طريفة من وسائله ، يعبر بها عما يهتج فى صدره ويهتز به صوته وجسمه من عاطفة قوية تكشف لنا عن مفتاح قوى من مفاتيح الجمال الفنى الفريد فى الاستعارة الجاهلية الساخرة .

التقسيم الخامس :

ونقسم الاستعارة باعتبار الجامع وهو « وجه الشبه » فى باب التشبيه إلى قسمين : -

أحدهما : ما يكون الجامع فيه داخلاً فى مفهوم الطرفين كاستعارة الطيران للعدو ، كقوله عليه السلام : « خير الناس بمك بعنان فرس فى سبيل الله كما سمع هيمة طار إليها ، لأن الطيران والعدو يشتركان فى أمر داخل فى مفهومهما ، وهو قطع المسافة بسرعة ، والمثال الثانى كاستعارة النقطيع لتفريق الجماعة وإبعاد بعضهم عن بعض فى قوله تعالى : « وقطعناهم فى الأرض أماناً ، فإن النقطيع موضوع لإزالة الاتصال بين الأجسام التى بعضها ملتحق ببعض ، فالجامع بينهما إزالة الاجتماع التى هى داخلة فى مفهومهما .

هنا ، ولقد استعير الطيران للعدو والسرعة كثيراً فى الشعر الجاهلى ، قال الخطيب :

وفتيان صدق من عدى عليهم صفائح نصري علقت بالعواقب

إذا ما مدعوا لم يسألوا من دَعَاهُمْ ولم يسكوا فوق القلوب الخوافيق
وطاروا إلى الجرد العتاق فألجئوا وشدوا على أوساطهم بالمناطيق^(١)

وقال « زهير بن أبي سلمى » في قوم « هرم بن سنان المرى » :

إذا فزِعوا طاروا إلى مُستغيثهم طوال الرِّماح لا قصار ولا عزَلْ
بخیلٍ عليهم جَنَّةٌ مَعْبَرِيَّةٌ جديرون يوماً أن ينالوا فيشتعلوا^(٢)

وقال « صخر الغي » الهزلي في قصيدة له يرثي فيها أخاه أبا عمرو ابن
عبد الله النقي نهشته حية فأت :

أطاف به حتى رماه وقد دننا بأسمَرَ مفتوقٍ من النبل صائب
فنادى أخاه ثم طار بشقرة إليه اجتاز الفعْفَعَى المناهب^(٣)

وقال « ساعدة بن جؤية » :

طاروا بكل طميرةٍ ماشبونةٍ جرداءٍ يقدّمها كشيءٍ شرٍّ تجب^(٤)

ثانيها : ما يكون الجامع فيه غير داخل في مفهوم الطرفين كقولنا (رأيت
شمساً) ، وتريد إنساناً يتهازل وجهه ، فالجامع بينهما لتلاؤم وهو غير داخل في

(١) ديوان الحطيئة (بشرح ابن السكيت) / ص ٣٩٤ .

، الأغاني لأبي الفرج الإصبهاني (ط ١٩٧٠) / ٢٠ ص ١٦٨ .

(٢) ديوان زهير (ط بيروت ١٦٣) / ص ٤٠ .

(٣) ديوان الهذليين / ٢٠ ص ٥٥ . والفعْفَعَى الخفيف / والمناهب المبادر كأنه

قد أخذ بها .

(٤) ديوان الهذليين / ١٠ ص ١٨٨ (وشرح جب : طويل الجسم مليح - مابونة

: تستقي اللبن ، طمرة : أي طويطة .

مفهومها . وتنقسم باعتبار الجامع أيضاً ، (أو باعتبار حكمها) إلى خاصة وعامة أو حسنة وقبيحة (١) وإنما يظهر حسن الاستعارة إذا عريت عن أداة التشبيه ، وكما ازداد التشبيه خفاءً ازدادت حسناً ، ورشاقة ، وكانت متضمنة للبلاغة ، مع الإيجاز، وجودة النظم وحسن السياق، والقبيح منها ما خالف هذه الاعتبارات (٢).

معنى ذلك أن العامة المبتدلة إنما تكون كذلك لظهور الجامع فيها كقولك: رأيت أسداً ووردت بحراً ، أما الخاصة الغريبة التي لا يظفر بها إلا من ارتفع عن طبقة العامة التي يزداد التشبيه فيها خفاءً ، وإذا أردنا توضيح الأمر قلنا :

لا ينبغي أن يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة ، ذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغورثي « أرشيتاس » ، على سبيل التشبيه « إن القاضي كالمحراب في المعبد في أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملاً في الإنصاف ، وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليوناني : (أزوكرائس) في كلامه عن السلطات إنها « متعادلة » ، إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما التساوي بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوي بين القوى السياسية ، (٣) .

إن هذه الدعوة إلى وجود عدم التباعد بين المشبه والمشبه به في كل من الاستعارة والتشبيه موجودة عند علماء البلاغة والنقد الأدبي القدامى وعلى رأسهم

(١) الطراز / ج ١ / ص ٢٣٩ .

(٢) الطراز / ج ١ / ص ٣٢٩ ، ٢٤٠ .

(٣) الخطابة لأرسطو / ١٤١٤ (ص ٩ - ١٨) .

عبد القاهر الجرجاني الذي رأى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس لا بد وأن يكون هناك وفاق بين الهيئة والهيئة كما فعل ابن المعتز حيث قال في تشبيه البرق :

وكان البرق مصحفاً قارٍ فانطباقاً مرةً وانفِتاحاً (١)

إن عدم وجود ارتباط بين المشبه والمشبه به من شأنه أن يجعل وجودهما وجوداً آلياً بعيداً عن التصور أو الهيئة المراد ببيانها ، لا بد أن يكون وجودهما مطابقاً لانحداد الصور في النفس الذي لا بد وأن يليه اتحداد في النظم والتأليف والتركيب ، ووجود الصور على هذه الشاكلة يكون البناء العضوي الحي في الشعر والذي يكون « سبيلنا في ضم صورته وأجزائه بعضها إلى بعض سبيل من عمد إلى آلي فخرطها في سلك لا ينبغي أكثر من أن يمنعها التفرق وكن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد من نضده ذلك أن تجيء له في هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين ، (٢) .

وهذا يحتم على الشاعر بطبيعة الحال أن يربط بين ما يعنى بالضبط وبين الصورة المعبرة عن هدفه ، أى أن عبد القاهر ، ومن قبله أرسطو كرها الآلية في عملية تأليف الصورة وبالتالي كرها الآلية في عمالية الخلق الأدبي ، ورأيا أن البناء العضوي السليم هو البناء الذي شكل نفسه من الداخل بطريقة لا يتميز فيها شكل عن مضمون ، ولا تنفصل فيها صورة عن أخرى .

وجدير بالذكر ، أننا لا نجد لأمثلة الاستعارة الحسنة نظيراً في غير القرآن الكريم ، قال تعالى : « ولا تمدن عينيك إلى ما انتعنا به أزواجاً منهم زهرة

(١) الأسرار / ص ١٧٦ .

(٢) الدلائل / ص ٧٧ .

الحياة الدنيا . . فلتنظر إلى الاستعارة في مد العين لإحراز محاسن الدنيا والشغف بحبها ، والتهالك في جمع حطامها ، والشح بما ظفر به منها ، وهذه الأشياء جميعا بينها من الملاءمة والتناسب ما لا يخفى على أحد .

ومن عجيبها قول الرسول صلى الله عليه وسلم في وصف القرآن الكريم : « من جعله أمامه قاده إلى الجنة ، ومن جعله خلفه ساقه إلى النار ، فاستعار الأمام والخلف للعمل بأحكامه ، والإعراض عنها ، ثم جعل الانقياد إلى الأمور المحببة وصير السوق إلى الأمور المكروهة (١) .

ومن أمثلتها (الخاصية) في الشعر الجاهلي قول طهيل الغنوى ، - الشاعر الجاهلي - وهو بما اختارة ثعلب وفضله جماعة من قبله (٢) .

وَجَمَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ
وموضع اللطف والغرابة فيه أنه استعار الاقتيات لإذهاب الرحل شحم السنام مع أن الشحم مما يقتات ، وهذه الاستعارة كأنها الحقيقة لقربها وتمكنها (٣) .
وقول « سوار بن مضرب السعدي » ، - الشاعر الجاهلي - :

بُعْرَضَ تَشْوَقَ لِلرَّيحِ فِيهَا نَسِيمٌ لَا يَرْمُوعٌ فِي الثَّرَابِ (٤)

فقد استعار الروع وهو الفزع لإثارة الريح التراب بجامع التحريك ، وبمعنى آخر عبر الشاعر عن النسيم لا يشير التراب بأنه لا يروعه ، وهي استعارة حسنة

(١) الطراز / ١٣ / ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٢) ابن رشيقي : العمدة / ١٣ / ط / ص ١٨٥ .

(٣) العمدة / ١٣ / ط / ص ١٨٥ ويروي : « وحملت كوري » .

(٤) الأصمعي : الأصمعيات / قصيدة / ٩١ .

تصور لنا التراب كأنه راقد في هدوء ، وهذا النسيم الداني يمر به فلا يفرعه ولا يروعه ، والتعبير مع ما فيه من البساطة والوضوح جيد لأن فيه إيحاء للنفس وحركة للذهن .

وقد تحصل بتصرف في العامية كما في قول كثير :

أَخَذَتْهَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحِ (١)

وحصول الغرابة هنا يتمثل في أنه استعار سيلان السيول الواقعة في الأباطح لعبير الإبل سيرا حثيثا في غاية السرعة المشتعلة على لين وسلاسة ، والشبه فيها ظاهر عامي ، لكنه تصرف فيه بما أفاد اللطف والغرابة حين أسند الفعل وهو - سالت - إلى الأباطح دون المطي أو أعناقها ، حتى أفاد أنه امتلات الأباطح من الإبل ، وأدخل الأعناق في السير لأن السرعة والبطء في سير الإبل يظهران غالبا في الأعناق ويتبين أمرهما في الهوادي وسائر الأجزاء يستند إليها في الحركة ويتبعها في الثقل والخفة (٢).

ومثلها في الحسن وعلو الطبقة في استعارة هذه اللفظة بعينها قول ابن المعتز :-

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَشَى حِينَ دَعَا أَنْصَارُهُ بِوُجُوهِهِ كَالدَّيْنَانِيرِ (٣)

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء (من ٩ - ١٣) وأسرار البلاغة (من

٢٧ - ٣٠) ، الرازي : نهاية الإيجاز / ص : ٩ ، العلوي : الطراز / ١٣ / ٢٤٠ .

(٢) عبد الرحيم بن أحمد العباسي : معاهد التنصيص على شواهد التناخيص

٢٣ / ١٣٥ .

(٣) الدلائل / ص : ٥ ، عبد الرحيم بن أحمد العباسي : معاهد التنصيص

٢٣ / ١٣٥ ، النقد التحليلي عند عبد القاهر لد. أحمد عبد السيد ص ٢٥٢ .

أراد أنه مطاع في الحى ، وأنهم يصرعون إلى نصرته وأنه لا يدعوهم لخطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه حتى تجدهم كالسيول تجىء من هنا وهنا ، وتنصب من هذا المكان وذاك ، حتى يغص بها الوادى ، ويطفح منها وهذا شبه معروف ظاهر ولكن حسن النصرف فيه أفاد اللطف والغرابة ، وذلك أن أسند الفعل إلى الأباطح والشعاب دون المطى وأعناقها والأنصار أو وجوههم ، حتى أفاد أنه امتلات الأباطح من الإبل والشباب من الرجال .

والحقيقة أن « ابن المعتز » ، و « كثير » ، لم يكونا إلا حاذيين حذو الشعراء الجاهليين في استعارة السيل للدلالة على الكثرة وسلاسة السير وصرعته ، وجدير بالذكر أن صور هذه الاستعارة تكرر كثيرا في الشعر الجاهلى ، ولكل جمال منفرد .

فقد قال « مالك بن خالد الحناعى » ، عندما غزت بنو كعب بن عمرو من خزاعة بنى لحيان :

فدى لبنتى لحيان أمى وخائى بما أصعوا بالجزع رمل بنى كعب
ولما رأوا نقصرى تسيل إكائها بأرعن جرار وحامله غلب
تنادوا فقالوا يال لحيان ما أصعوا

عن المجتهد حتى تشيخنوا القوم بالضرب (١)

وقال « امرؤ القيس » ، فى وصف خيل محاربة :

سالت بهن نطاع فى رادر الضحا والامعزان وسالت الأوداء

(١) ديوان الهذابين - لقسم الثالث / ص ١٥ ، ١٦ والمأصعة المجالدة، ومثنى

الوادى يقال له الجزع ، ونقرى : اسم موضع « بتعريك القاف » ، وتسكينها إنما كان من أجل الشعر - غلب : غلاظ الأعناق .

يَخْتَرُ مِنْ مَجْنُونٍ تَحْلِلُ الْغُبَارَ عَشِيَّةً بِالْدَّارَعِينَ كَأَنَّهُمْ ظَبَاةٌ (١)

وفي يوم الميما قال : حران بن عبد عمرو :

إِن الْفَوَارِسَ يَوْمَ نَاعِجَةِ الْمَصَا رَنَعَمَ الْفَوَارِسُ مِنْ بَنَى سِيَّارٍ
لَحَقُوا عَلَى قَبْ الْأَيَّاطِلِ كَالْقَنَا شُعْثًا تَعْدُ لِكُلِّ يَوْمٍ عَوَّارٍ
حَتَّى حَبَسُونِ أَخَا الْغَوَا ضَرْ طَعْنَةً وَفَكَرْنَا مِنْهُ الْقَيْدَ بَعْدَ إِسَارِ
سَالَتْ عَلَيْهِ مِنَ الشَّيْءِ مَا بَ خَوَانِفُ وَزْدَالِغَطَطَانِ بِلُجْ الْأَسْحَارِ (٢)

وقال : الخطيئة ، في غصبة غضبها على بنى بدر في يوم : قرابين :

سَالَتْ قَرَابِينَ بِالْحَيْلِ الْجِيَادِ لَكُمْ مِثْلَ الْآتَى زَقَاهُ الدِّيمُ فَانْفَعَا (٣)

وقال : عوف بن الحرع النيمي ، من تيم الرباب يفخر بقبيلته :

أَلَمْ تَرَ أَنَّنَا مَرَكِي زَحْرُوبٍ نَسِيلُ كَأَنَّا مَدْفَعٌ بِمَحْرٍ (٤)

وقال : عبد الله بن عتبة ، (من المخضرمين) :

قَدْ كُنْتُ أَخَذْتُ حَقِّي غَيْرَ مَهْمَةٍ تَتَضَمُّ

وَمَسَطُ الرِّبَابِ إِذَا الْوَادِي بِهِمْ سَالَا (٥)

(١) ديوان امرئ القيس . والدارعون : لابسو الدروع ، نطاع : (مكان)
- أمعزان - مثنى أمعز وهو المكان المرتفع ولعله اسم لموضع .

(٢) العقد الفريد / ٥٠ / ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ والخوانف الخيول جمع خائف
والخائف ما يميل رأسه إلى الأمام .

(٣) ديوان الخطيئة بشرح ابن السكيت / ص ٣١٦ (وزقاه يستخفه : والنعم
امتلاء) .

(٤) المفضليات / قصيدة / ٩٥ / ص ٣٢٨ .

(٥) شرح ديوان الحماسة / ٢٠ / ٨٤ .

يريد أن يقول : كنت آخذ حق غير مضموم ولا مهين إذا جاموا محتفلين
تمتلىء منهم الطرق والفجاج وتسيل بهم المذائب والنلاع .

وجدير بالذكر أن كل شاعر من هؤلاء أسند الفعل إلى الشباب أو الآكام
أو الأودية إلى غير ذلك من أماكن مما يدل على أن الأرض امتلات بالابل أو
الخوافف (الخيول) ، أو الرجال والجيش الزاحفة ، وليس من شك في أننا
إذا قارنا بين بيتي ابن المعتز وكثير ، وهذه الأبيات الجاهلية فنلاحظ مدى هذا
التأثر الواضح بهذه الصور الاستعارية القديمة ومدى ما انطبع في مخيلة المتأخرين
منها ومن طريقة تركيبها ونظمها .

وقد تحصل الغرابة والجودة بالجمع بين عدة استعارات لإلحاق الشكل بالشكل
كقول امرئ القيس :

فقلت له لمـيـاً تمطى بـصلبـه وأردف أعجازاً وناءً بكائسك (١)

أراد وصف الليل بالطول فاستعار له صلباً يتمطى به ، إذا كان كل ذي صلب
يزيد في طوله عند تمطيه شيء ، وبالع في ذلك بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها
بعضاً ، ثم أراد أن يصفه بالثقل على قلب ساهره فاستعار له كللاً ينوء به
أي يثقل .

قال عبد القاهر الجرجاني :

« لما جعل الليل صلباً قد تمطى به ثنى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بها
الصلب ، وثلك فجعل له كللاً قد ناء به ، فاستوفى له جملة أركان الشخص ،

(١) ديوان امرئ القيس : (ط ٣ دار المعارف) / ص ١٨ ، الموازنة /

وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدامه ، وإذا نظر خلفه وإذا رفع
البصر ومدّه في عرض الجو ، (١) .
وكقول شاعر جاهلي :

سقاء الرّدى سيف إذا سلّ أو مضّت إليه ثنابا الموت من كل مرّ قبرا (٢)
فالثنابا وحش ذو ثنابا ، والثنابا كالبرق يخطف الأبصار وهما استعارتان مكنتان
بنيت إحداها على الأخرى .

ومن الاستعارات الحسنة أيضا والتي رأيتها تشهد لأصحابها بالحدق في
التصوير والدقة في التخيل ، وعلى وجه الخصوص الجاهلي منها ، قول امرئ
القيس مقيدا الأوابد .

وقد أغتدى والطير في و كُنّاتِها بمنجرد قيد الأوابد منبكل (٣)
وفي موضع آخر :

وقد اغتدى والطير في و كُنّاتِها وماء الندى يجرى على كل مذبذب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه طراد الموارى كل شأو ومترّب
فقد استعار صورة القيد لفرسه فسماه قيد الأوابد ، أى أنها لا تفوته لأنه
يسبقها فيمنعها من الفوت ، حتى إننا نجد الشعراء يقتدون باستعارته من بعده ،
يقول « الأسود بن يعفر النهشلي في وصف فرسه : -

(١) نهاية الإيجاز في دراية الأعجاز / ص ٩١ .

(٢) شرح ديوان الحماسة / ج ٢ / ٢٣٦ ، لم يذكر اسم الشاعر في شرحه .

(٣) ديوان امرئ القيس بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم / ص ١٩ ، ٤٦ ،

معلقات الروزني / ص ٢٩ .

لقد غلبت إغيازب مُتَنَازِرٍ أَحْوَى المَذَانِبِ مُؤْتَقِ الرُّوَادِ
بِشْمَرٍ عَدِرٍ جَهِيْزٍ شَدِيدٍ قَيْدِ الْإَوَابِدِ وَالرَّهْمَانِ جَوَادِ (١)
وقوله أيضا في وصف البرق :

يَضِيءُ سَنَاءُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَمَالِ السَّلِيْطِ بِالْمُذْبَالِ الْفَتْنَلِ (٢)
فالبيت يتضمن استعارة بديعة ، لأن من معاني «أمال» رعى . وكأنه
استعار صورة رعى الأنعام للنبات لما يفنيه الذبال من الزيت شيئا فشيئا وهو
تصوير قادر طريف .

و «المعقير البازقى» يعبر عن جرى فرسه في سهولة وسلاسة ويسر بصورة
استعارية طريفة ، تشير إلى المعنى في دقة وبراعة فيقول :

يَفْجُو حَيْجُ عَيْنَاءِ كُلِّ نَفَرٍ نَحَادِفِهِ مَسْحٌ كَسِرْتَحَانِ الْقَصِيْمَةِ ضَامِرِ (٣)
فسح الماء وانصبابه مستعار لجرى الفرس ، فكأنه يصب الجرى صبا على
سبيل الاستعارة الممكنة التي تقوم على الدقة والإغراق في التخيل .

(١) المفضليات للضي / ص ٢١٩ / قصيدة ٤٤ - والمشمس الفرس طويل
القوائم والجواد كثير العدو - الرواد : جمع رائد وهو الذي يدور لطلب المرعى
- الأحوى : الذي اشتدت خضرته حتى ضرب إلى السواد .

(٢) ديوان امرئ القيس (ط ٣ دار المعارف) / ص ٢٤ - والسنا الضوء -
والسنا الرفعة - السليط الزيت ، والمذبال جمع ذبالة وهي الفتيلة (ويروى البيت
(بأمال) في جديع ابن الطمر ص ٢٤ وفي الديوان «أهان») .

(٣) العقد الفريد / ص ٥٥ ص ١٤٥ (والقصيدة بالصاد زملة تنبت العشا) .

ويقول أيضا في يوم « شعب جبلة » :

وقد زحفت دودان تبغى لثأرها وجاشت تميم كالبحول متخاطر
وقد جهمعوا جمعا كأن زهاء جراد هفا في هبوة متطير
فتشروا بأطناب البيوت فردهم رجال بأطناب البيوت مساعرا (١)

والاستعارة في قوله : « أطناب البيوت » ، والأطناب في الأساس حبال تشد بها البيوت ، والمراد نواحيها وأطرافها ، فكأنه استعار الحبال تشد بها البيوت للنواحي والجنبات بجامع تعدد الجهات وتداخلها ، ودقة التصوير في هذا مع بساطة المعنى لا يخفى على كل ذى ذوق سليم .

وما رأيت من طريف الاستعارة ونادرها ، وعميق معناها ، قول « المرار ابن منقذ » يصف ناقته :

راضها الرارض همم استعفيت لقرى الهم إذا ما يختصر (٢)
فقد تصور الهم ضيفا يقبل عليه فلا مفر من أن يقربه ، وما قرأه إلا ناقته ، حتى إذا نزل به واحتضره ركبا وتحرك بها فتزل عندئذ ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذى يجعله يتحرك بها ، وهى استعارة غاية فى اللطف والندرة لا تدرك إلا بعد طول تفكير وتأمل .

ومنها أيضا قول النابغة :

وصدر أراح الليل عازب همته تضاعف فيه الحزن من كل جانب (٣)

(١) العقد الفريد : ح ٥ / ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٢) المفضليات للضبى / قصيدة ١٦ / ص ٨٦ (واستعفيت تركت لم تركب حتى تغفو أى يكثر لهما) .

(٣) ديوان النابغة ط دار المعارف . / قصيدة (٣) .

فالهموم عازبة عنه في النهار ، وإذا حل الليل تجمعت في صدره وتراحت ، بالضبط كما تردأو تريح الرعاة السائمة بالليل إلى أما كنها ، وما هذا إلا تصوير دقيق لحلجات النفس ، إن الشاعر يستجمع في سبيل ذلك جميع قواه الوجدانية والمقلية معا لتبدو الصورة دقيقة عميقة ومؤثرة بطريقة ، تدعو إلى طول تفكير وتأمل لفهمها وتصورها ، ذلك لأنها نبتت في ذهن الشاعر بعد تأمل وتدبر مما جعلها خاصة به ، وما حيدا بالمرزباني في موشحه إلى القول في تعليقه الموجز عليها .

« وهو أول من وصف الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس ... والشعراء على هذا المبنى متفقون ، ولم يشذ عنهم إلا أحذقهم شعرا ، (١) » .

إن هذه الاستعارات الخاصة التي تشد بحلق أصحابها من الجاهليين لم تكن خاصة إلا لأنها لم تنب عن النوق ، كما أنها نهجت نهجا فريدا في صياغتها ، بذل صاحبها في سبيلها الوقت والجهد واختصا بتخيل عميق وإتقان فريد ، إنه « التخيل الابتكاري ، أو الإنشائي الاختراعي ، الذي تحدث عنه النقاد (٢) » ، وهو استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكا حسيا فيما سبق وهذا هو التخيل بمعناه الخاص ، الذي لا يرقى إليه إلا من سما إدراكهم وقوى تفكيرهم ، إنها الصلة الوثيقة بين اللفظ وما استعير له ، ثم إن هذه الصلة هي عيار الاستعارة في عمود الشعر لدى النقاد العرب من أمثال الجرجاني والمرزوقي ، وفيه جعلت الاستعارة الجاهلية المثل الذي يقتدى في هذه الصلة مما سيتضح لنا في الباب الثالث بإذن الله .

(١) المرزباني / الموشح . ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) انظر دراسات في علم النفس الأدبي / ص ٣٤ .

وباختصار إن هذه الصلة تجلت فيها انفعالات الجاهلي وإحساساته ، فقد تصور ما يحيط به تصورا كاملا فاستعرض الأشياء الجامدة كأنها مخلوقات انسانية أو مخلوقات حية متصرفة بوجه عام ، وذلك كله بسبب ما سيطر عليه من ميل وجداني ، أو اندماج وجداني بين الطبيعة وفكره وهذا الاندماج ينقلنا بدوره من حياتنا في نظامها المادي إلى نوع آخر من الحياة تتعمق فيها صلتنا بما حولنا فنشعر بأن الواقع جزء منا وأنا جزء منه ، وهذه الأمور مما سنبحثه عندما سنتحدث عن ارتباط الاستعارة الجاهلية بكيان شاعرها .

إن هذه الصلة التي نتحدث عنها ، إذا انبثت أضحت الاستعارة مبتذلة ضعيفة أو بمعنى آخر غير مفيدة ، خيالها ضحل سقيم .

والأدب الجاهلي يكاد يخلو من مثل هذه الاستعارات التي لا نجد فيها رابطة بين اللفظ وما استعير له ، ولعل هذا راجع إلى طبيعة الحس الجاهلي الذي لم يتعود الزيف ، وقلما نأى عن الطبع الاصيل في صناعة الشعر مما أبعدته عن التكلف المحقوت والتصنع والغموض ، وهذا الحكم يؤيده استقراؤنا للعديد من الاستعارات الجاهلية مما تخلل مادة هذا البحث ، وتؤيده أيضا نظرة العامة والمنهومة عن أدب هذه الفترة من تاريخنا الأدبي .

لقد جمع بعض نقادنا القدامى طائفة من الاستعارات الجاهلية مما كان في نظرهم غير مفيد مستهجن ، فأوردوا قول « أوس بن حجر » :
وَذَاتُ هَدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهُنَّ تَصْنَمَاتٌ بِالْمَاءِ تَوَلَّيَا جَدْرَعَا (١)

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ص ١٠٤ ، أمالي القالي : (الذيل) / ص ٣٥ ، ٣٦ ، المرزباني / الموشح / ط أولى ص ٨٨ ، ١٣١ ، ط ٢ / ص ٥٧ ،

وفيه أفحش أوس بالاستعارة ، بأن سمى الصبي تولبا ، وهو ولد الحمار .
وقول « تأبط شرا » :

نَحْزُهُ رِقَابَهُمْ حَتَّى صَدَّعْنَا وَأَنْفُ الْمَوْتِ مِنْخَرُهُ رَثِيمٌ^(١)
فجعل للموت أنفا ومنخرا رثيما ، والرثيم الذي أدمته الحجارة .
وقول « معقل بن خويلد الهذلي » :

تَخَاصُمُ قَوْمًا لَا تَلْقَى جَوَابَهُمْ وَقَدْ أَخَذَتْ مِنْ أَنْفِ لِحْيَتِكَ الْيَدُ^(٢)
يريد قبضت على طرف لحيتك كما يفعل المهوم ، فقد استعار للحية أنفا .
وقول « الخطيئة » ، يمدح « بغيضا » :

عَطَفُوا عَلَيْكَ بَغِيرَ آ . . . صَرَّةٍ فَقَدْ عَظُمَ الْأَوَاصِرُ
وَهُمْ سَقَوْنِي الْمَحْضَ . . . إِذْ قَلْبُصْتُ عَنْ الْمَاءِ الْمَشَايِرِ^(٣)
يقول : إن شفثيه ارتفعت عن الماء من برده حينما كان يشربه في الشتاء ،
أما الآن فهو يشرب اللبن الحليب لم يخلط بشيء ، فقد استعار المشفر للإنسان
مع أنه للبعير في الأصل .

وبعد فأقول:

أليس في هذه الاستعارات المكروحة نوع من الرمز ، فعندما يربط أوس

(١) الأمدى / الموازنة (ط ٣) محي الدين / ص ٢٤٠ .
أبو هلال العسكري / الصناعتين (ط أولى) ص ٢٢٣ ، (ط ثانية) / ص ٣٠٩ .
(٢) ديوان الهذلي / القسم الثاني / ص ١٦٦ ، ط ٢ / ص ٢١٠ .
(٣) ديوان الخطيئة بشرح بن السكيت / ص ١٧٤ ، ١٧٧ - () والمحض
اللبن الخالص .

بين الصبي والتولاب ، فلا شك أن صلة واضحة كانت تجمع هذا الطفل الذي يتحدث عنه والتولاب المشبه به ، ولو لا ذلك لما حدثت المشابهة بواسطة الاستعارة على هذا الوجه . المسألة إذن راجعة إلى الموقف النفسى . وكذلك الأمر فى قول تأبط شرا ، حيث جعل للموت منخرارثيا ، فلم لا يكون الموت ذو المنخر الرثيم - الذى أدمته الحجارة - صورة رمزية من صور قوة انتصار القوم وعنف غلبتهم ، فقد قتلوا أعداءهم ، وصور القتلى بدت وكأنها صورة الموت نفسه حطمت أنفه وفى تجسيد الموت على هذه الصورة تنويع لحياتهم التى هى بمنأى عن كل سوء .

وكذلك عندما يجعل « معقل بن خويلد الهذلى ، للحية أنفا ، وكأن لجيته شخص آخر إنه التشخيص الذى يعطى الصورة قوة ، وجمالا . ونحن نحس مع الشاعر بمزيد من الإطراق فى التفكير . والانسياب معه ، عندما يطالعنا بالصورة على هذا الشكل .

ولم نرفض استعارة المشافر للشفة ؟ ، وقد كان للبعير فى حياة الجاهلى شأن أى شأن ، فهو يرى فيه صورة كل شيء ، وإذا رأى فى نفسه شيئا شبيها به ، فهو راض بلا شك ، ونحن راضون معه أيضا .

إنها رموز تتعلق بأمور نفسية كما قلت ، لجأ إليها الشاعر الجاهلى فى استعاراته كما لجأ إليها السرياليون ونادوا بها فى عصرنا الحديث .

« إنما استعارت العرب المعنى لما هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حبيثة لائقة بالشيء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه ، (١) .

ثم إن لاستعارة تجرى في كيفية استعمالها على أوجه :

أولها : استعارة المحسوس للمحسوس : كقوله تعالى : « وتركنا بعضهم يومئذ يوج في بعض ، فالموجان حركة الماء في الأصل ، فاستعير للقلق والفشل ^{منطرب} والأخرب ، ومن هذا قوله تعالى : -- « إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم ، (١) . فالمستعار منه المرأة التي لا تلد ولدا ، والمستعار له الريح ، لأنها لا تصلح ولا ينمو بها نبات ، وقوله تعالى : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار ، فالمستعار له خروج النهار من ظلمة الليل ، والمستعار منه ظهور المسلوخ من جلده ، فلما كان النهار من شدة الاتصال بالليل كاتصال الجلد بالمسلوخ منه لا جرم حسنت الاستعارة ، وهو باب واسع في كتاب الله تعالى والسنة الشريفة (٢) ، وقوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا ، فالمستعار منه النار والمستعار له هو الشيب (٣) .

ومن أمثلتها في الشعر الجاهلي قول « امرئ القيس » :

وألبس للحرب أثوابها وأركب للرؤع طرفا عتيذا (٤)

فقد استعار الثوب للرؤع بجامع الدخول في كل ، (وهما حسيان) .

وقول « المرار بن منقذ » متغزلا :

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز / ص ١٠٠ .

(٢) ، (٣) الطراز / ١٠ / ٢٤٤ .

الإنقان / (٢٠) / (ط ٢) / ص ٤٤ .

(٤) ديوانه (ط ٣ دار المعارف) / ص ٢٥٢ .

كتهلك المدارة في أفنانه فإذا ما أرسلته ينشعخع (١)
فقد استعار الواجب شعر صاحبه أفنان الشجرة أي أغصانها بجامع الطول ،
والجمال والنعومة .

وقول « بشامة بن عمرو ، في تحريض قومه على القتال :

ومن نسج داود موضونه ترى للقواضيب فيها صليلا (٢)
فقد استعار الرؤية للسباع بجامع الإحساس في كل ، وهما حسيان .

كقول المسيب بن علس :

ولهم قد دعوا دعوة سيئبها ذنب أهاب (٣)
فقد استعار الذنب الأهاب أي كثير الشعر لعدد الجيش الفقير وكلاهما محسوسان .
ولشاعر جاهلي في وصف فرس :

وأحر كالدبابج أما سماؤه فرأيا وأما أرضه فسحول (٤)
فقد استعار السماء لظهره ، والأرض لأسفله ، يريد قوائمه .

وكقول « الأعشى ، ميمون بن قيس :

فتكازعا سرا الحديث فأنكرت فتزكازها

(١) المفضليات للضي : ص ٩٠ / قصيدة رقم ١٦ .

(٢) السابق : ص ٥٩ / قصيدة رقم ١٠ .

(٣) الصناعتين (ط ١) / ص ٢١٨ .

(٤) العقد الفريد / ١٠ / ص ١٨٥ .

عَضْبُ اللسانِ مُنْقَشٌ فطِرنَ لِمَا يعْنى بِها (١)
فقد شبه اللسان بسيف حاد على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية .
وكقول أبي الطمحان القيني :

ووجوهٌ لو أن المدة لجين اعتشوا بها
صد من الدجى حتى ترى الليل ينجلي (٢)
فالمستعار منه الصدع أو الكسر للزجاج وغيره وهو حسى ، والمستعار له التغير
والنأير المتمثل في تحويل الليل إلى نور والظلمة إلى ضياء .
وقول النابغة يصف زوجة النعمان :

نظرتُ إليك بحاجة لم تقضها نظّر السقيم إلى وجهه العُودُ
تجملو بقادمتي حمامة أبيضكة برداً أيسف لثامته بالإئسد
كالاتحوان غداة غب سمانه جفّت أعاليه وأسفله ندى (٣)
فالقوادم الريش المقدم في جناح الطائر ، ويكون شديد السواد ، فقد استعار
لشفيتها قادمتي حمامة بجامع السواد ، واستعار لبياض ثغرها أيضاً البرد ، ومن
خلال الاستعارة هنا شبه الشيء بالشيء لوفاً وصورة .

وقول امرئ القيس :
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت كصرت بغضن ذى شارب ميسال (٤)

-
- (١) ديوان الأعشى : بتحقيق د . محمد محمد حسين / ص ٢٨٩ .
(٢) أمالي المرتضى / ج ١ / ١٨٧ .
(٣) ديوانه (ط بيروت) / ص ٤٠ ، ابن طباطبا في عيار الشعر / ص ١٩ .
(٤) ديوان امرئ القيس / ط ٢ دار المعارف / ص ٣٢ .

فقد استعار لجسم حييته الفصن لنعمته وتثنيته ، واستعار أيضاً لشعرها شمارخ النخل لتداخله وغزارته .

ثانيهما : استعارة المحسوس للمعقول : (١) ، منها قوله تعالى : (بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه) ، فالقذف والدمغ مستعاران ، وهما محسوسان والمستعار الحق ، والباطل والجامع الإعدام والإذعاب ، وهى أمور عقلية (٢)

وقوله تعالى : (مستهم البأساء والضراء وزلوا) ، وأصل «الزلة» التحريك بالعنف والشدة ، ثم يستعار لشدة ما نالهم من العذاب (٣) ، ومنه قوله تعالى (فاصدع بما تؤمر) فالاستعار منه فى الآية صدع الزجاج أى كسرها وهو حسى ؛ والمستعار له تبليغ الرسالة وهو أمر عقلى ، والجامع بينهما هو التأثير فى كل منهما وهو أمر عقلى (٤) .

ومنه قوله تعالى : (فنبذوه وراء ظهورهم) فالنبذ فى الأصل يستعمل فى إلقاء الشيء عن اليد ، ثم استعير فى الأمر المعقول المتناسى حاله والجامع بينهما اشتراكهما فى الزوال عن التحفظ والإيقاظ (٥) .

ومنه قوله تعالى : (أفمن أسس بنيانه على تقوى) البنيان مستعار وأصله

(١) الطراز / ١٣ / ٢٤٥ .

(٢) نهاية الإيجاز / ص ١٠١ ، طراز / ١٣ / ٢٤٥

السيوطى الإتيقان / ٢ / ط - ٤٥ .

(٣) نهاية الإيجاز / ١٠١ ، الطراز العلوى / ١٣ / ٢٤

الإتيقان للسيوطى / ٢ / ط ٢ / ٤ .

(٤) الطراز / ١٣ / ٢٤٤ .

(٥) نهاية الإيجاز / ١٠١ ، العلوى / الطراز / ١٣ / ٢٤٥ .

للحيطان ، وقوله تعالى : (وبيّـهـُـوْـنـهـا عـوجـا) ، والعوج مستعار ، وقوله :
(ألم ترأنهم في كل واد يهيمون) ، الوادى ههنا مستعار ، وكذلك الهيمان وهو
على غاية الإفصاح (١) .

ومن أمثلتها في الشعر الجاهلي قول عمرو بن كلثوم ، من معلقته .

وقد هـَـمَّتْ كلابُ الحقِّ مِنّا وَشَذَّ بِنّا قَتَادَةُ منَ يَلِينَا (٢)
والقتاد شجر ذو شوك واحدتها قتادة ، والتشذيب نفي الشوك والأغصان
الزائدة ، يقول : قد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب وهـَـمَّتْ لِإِنْكَارِهَا إِيَّانَا
وقد كسرنا شوكه من يقرب من أهدائنا .

فقد استعار للزينة والإذلال كسر الشوكه وتشذيب القتادة .

وقوله «الخطيئة» في قصيدة يدح فيها «علقمة بن علاثة بن عوف بن الأحوص» :

ورثت تراثَ الأحوصين فلم يَضِيعْ إلى أبنى طفيلٍ مالكٍ وعقيلٍ
فما ينظرُ الحكماءُ بالفصلِ بعدما بدا واضحٌ ذوغرةٌ وحجُولٌ (٣)

يخاطب بهذا «علقمة» : يريد حفظت تراث أبيك وعمك . فلم تضعه لابن
طفيل ولكن حويته دونها ، «ومالك وعقيل ، أخوا عامر بن الطفيل» .

ثم يتحدث عن حكم المنافرة بقوله . بدا واضح ، تلك التي كانت بين علقمة

(١) نهاية الإيجاز / ص ١٠١ .

(٢) المعلقة السبع / ص ١٢٣ (ط . بيروت) .

(٣) ديوان الخطيئة (بشرح ابن السكيت) / ص ٩ ، ص ١٥ (الأحوصان
جعفر بن كلاب وابنه عمرو بن الأحوص) .

ابن علاثة وعامر بن الطقييل ، ثم يستعير لظهور الحق في قضية المنافرة الغرة والنحجيل ، والغرة بياض في جبهة الفرس والنحجيل بياض في قوامه .

وقال « عبد الله بن عنمة (بالعين) وهو شاعر إسلامي مخضرم شهد القادسية أبلغ بني الحارث المرجو نصرهم والذهر يحدث بعد المرة الحالا (١) والمعنى أبلغ رسالتى لهؤلاء القوم الذين رجبى معرفتهم ، وطمع فى نصرهم وذهم والذهر ذو غير وتلون فيتعقب فيه الشدة لين والقوة ضعف والعزة ذل ، وقيل إن الحال هو الآراب اللين (وهو محسوس) ، فاستعاره للضعف واللين وهما عقليان .

وقول « الحنساء ، فى رثائها أخاها صخرا :
فقد سخل أبو أوفى خلالاً على فكمنا دخلت شعابى (٢)
فقد شبهت « على سبيل الاستعارة ، جوانب نفسها وتصرفاتها بالشعاب بجامع النعد .

وقول « متمم بن نويرة ، معاتبا :
صرمت زنية حبل من لا يقطع حبل الخليل ولا الأمانة تفجع (٣)
فقد استعار الحبل للعهد والحب والود الذى كان بينه وبينها ، يريد أن يقول إنها تفجع أمانة نفسها إن قطعت وده وعهده معها .

(١) شرح ديوان الحماسة / ٢٠ / ص ٥٨٢ .
(٢) الديوان (ط بيروت) / سنة ١٩٦٣ / ص ١٢ (وأبو أوفى كنية صخر) .
(٣) المفضليات / قصيدة ٩ / ص ٤٨ .

ويستعير « امرؤ القيس » الحبل للوصال والارتباط بينه وبين صاحبه ،
ولكن بطريقة أخرى فقد شبه تغير موقفها منه وما حدث من قطيعة وفتور
للعلاقة بينهما ، شبه ذلك بحبل رثت معاقده وصلاته حيث يقول :

تنكرت ليلى عن الوصلِ ونأت ورثاً معاقدهُ الجبل (١)
ويقول « الأسود بن يعفر » :

فأدَّ حقَّ قومك واجتنبهم ولا يطمع بك المعزُّ الفطير (٢)

أراد عزاً ليس بالمحكم كفطير المعجين على سبيل استعارة المحسوس للمعقول ،
والفطير في غير ذا : « الجلد الذي لم يدبغ » .

ويقول « عمرو بن كلثوم » في معلقته :

فإن قناتنا يا عمرو أعييت على الأعداء قنبلك أن تلاحيننا (٣)

فالعرب تستعير للقوة والعظمة والمنعة اسم القناة ، وهي استعارة تصريحية
استعير فيها المحسوس وهو القناة للمعقول متمثلاً في العزة أو الغلبة والمكيدة ،
فالشاعر يريد أن يقول :

إن مكائهم وجانبيهم وقوتهم منيعة لا ترام فهي بمثابة سلاح قوى يأبى
أن يتحطم .

(١) ديوان امرؤ القيس : ط دار المعارف / ص ٢٠٣ .

(٢) ابن المعتز : البديع : ص ٢٩ ، ٣٠ ، أبو هلال : الصناعتين (ط ١)

/ ص ٢١٨ .

(٣) المعلقات / معلقة عمرو بن كلثوم .

ويقول « المرار بن منقذ ، معترأً بذكریات شبابه ولهوه :
وتعللنت وبالي ناعمٌ بِغَمَزَلِ أَحور العينينِ غرٌّ (١)
وأصل العلل الشرب مرة بعد مرة ، فاستعاره لتمتعه بحبيته المرة
بعد الأخرى .

ويقول « سعد بن مالك بن ضبيثة بن قيس بن ثعلبة ، جد طرفه بن العبد
في الحرب :

من صدٌ عن نيرانها فأننا بن قيسٍ لا يسرّاح (٢)
فقد استعار النيران لمضار الحرب وبلواها بما يكون أثره في النفس شديداً .
ويقول « النابغة الجعدي ، :

أتيت رسول الله إذ جاء بالهـُدَى وَيَتَمَلَوُ كِتَاباً كَالْمَجْرَةِ نَبِيّاً
بَلَفْتَنَّا السَّمَاءَ بِمَجْدِنَا وَسَنَاءِنَا وَإِنَّا لَرُجُوفُونَ ذَلِكَ مِظْهَرَا
وَلَا خَيْرَ فِي حِلْمٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ بَوَادِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يَكْدَرَا (٣)
فقد استعار الماء لصفاء الحلم .

ثالثاً : استعارة المعقول للمعقول : كقوله تعالى : (من بعثتنا من مرقدتنا) ،
فاستعار الرقاد للموت ، وكلاهما أمر معقول ، وقوله تعالى (ولما سكنت عن موسى
الغضب) ، والسكوت وزوال الغضب ، وصفان معقولان (٤) ، وقوله تعالى :

-
- (١) المفضليات : ص ٨٣ / قصيدة (١٦) .
(٢) شرح ديوان الحماسة / ٢٠ / ص ٥٠٠ .
(٣) ديوان النابغة الجعدي : ط أول . نشر المكتب الإسلامي بدمشق
١٩٦٤ / ص ٧٣ .
(٤) الطراز / ١٠ / ٢٤٤ .

(تكاد تميز من الغيظ)، فالغيظ أمر معقول مستعار للحالة المتوجهة للنار لإرادة الانتقام بلسان الحال من العصاة (١) .

ومن أمثلتها قول الخنساء في الناقة : (٢) .

وقد جعلت في نفسي أن تتخافه وليس لها منه سلام ولا حرب
فقد استعارت السلام لحالة هدوء صاحبها وحسن معاملته . والحرب لحالة غيظة وثورته وانفعاله .

وقول همرو بن كلثوم : (٣)

ألا أبلغ النعمان عني رسالةً فجددك حولي ، ولؤمك قارح

فحولي أي أتى عليه حول ، واستعارة الحول هنا الحداثة المجد وقرب نشأته وحلوه ، (أما اللؤم القارح ، فيدخل في استعارة المحسوس للمعقول) ، والقارح من الإبل ما أتى عليه خمس سنين ، أي أن لؤمه قديم متأصل كهل .

رابعها : استعارة العقول للمحسوس (٤) : كقوله تعالى « إنا لما طغى الماء ، فالمستعار منه التكبير والعلو ، والمستعار له هو ظهور الماء وكثرته ، والجامع بينهما خروج الحد في الاستعلاء المفرط المضر (٥) .

ومنه قوله تعالى : « حتى تضع الحرب أوزارها » فالوضع والوزر معنيان

(١) الطراز / ١٠ / ٢٤٥ .

(٢) ديوان الخنساء (ط بيروت ١٩٦٣) / ص ٩ :

(٣) ابن المعتز / البديع / ص ٢١ ، الصناعتين (ط ١) / ص ٢١٩ .

(٤) نهاية الإيجاز / ص ١٠٢ .

(٥) السابق / ص ١٠٢ .

معقولان استعيرا للحرب وهى محسوسة (١) .

ومنها قول الأعشى (ميمون بن قيس) :

وأعددت للحرب أوزارها رماحاً وطوالاً وتخيلاً ذكوراً (٢)

فالأوزار استعيرت لأسلحة الحرب وعُددها .

الاستعارة المركبة :

والاستعارة مفردة كما سبق ، وقد تكون مركبة ، وقد تسمى في حالة التركيب « التمثيل » أو المماثلة أو الاستعارة التمثيلية ، وهى مجاز مركب علاقته المشابهة ، يقول القزوينى (الخطيب) :

(المجاز المركب هو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصيل تشبيه التمثيل للبالغة فى التشبيه ، أى تشبيه إحدى صورتين متباعدتين من أمرين أو أمور بالآخرى ثم تدخل المشبهة فى جنس المشبه بها مبالغة فى التشبيه فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه) (٣) .

ولقد نبه عبد القاهر إلى ضرورة ملاحظة الفرق بين الاستعارة فى المفرد ، والاستعارة فى التركيب فيما رأيته يقول فيه (٤) :

(١) الطراز / ١٥ / ٢٤٦ ، نهاية الإيجاز / ١٠٢ .

(٢) الصناعتين (ط ١) / ص ١٠٧ .

(٣) الإيضاح / ٢٥ / ص ١٧٣ .

(٤) الأسرار / ص ٢٢٥ .

والميداني / جمع الأمثال / ٢٥ / ص ١٩ .

(اعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذى يقتضى كونه مستعاراً ثم لا يكون مستعاراً ، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به ، لأن الشبه يحىء منتزعا من مجموع جملة من الكلام فمن ذلك قول داود بن علي حين خطب فقال : شكرا شكرا ، إنا والله ماخرجنا لنحفر فيكم نهرا ، ولا لبنى فيكم قصرا ، أظن عدو الله أن لن نظفر به إن روخى له في زمامه حتى عثر في فضل خطامه ؟ فالآن عاد الأمر إلى نصابه وطامت الشمس من مطلعها ، والآن قد أخذ القوس باريها ، وعاد النبل إلى النزعة ، ورجع الأمر إلى مستقره في أهل بيت الرأفة ولرحمة (١) .

والجامع لها يكون أهدي إلى توفية الخلافة ، وأعرف بما يحفظ مصارفها عن الخلل ، وأن يراعى في سياسته الخلق بالأمر والنهي التى هى المقصود منها ، ترتيبا ووزنا تقع به الأفعال مواقعها من الصواب ، كما أن العارف بالقوس يراعى في تسوية جوانبها وإقامة وترها وكيفية نزعتها ، ووضع السهم الموضع الخاص منها ما يوجب في سهامه أن تصيب الأغراض وتقرطس في الأهداف ، وتقع في المقاتل وتصيب شاكلة الرمى (٢) .

وهكذا قول القائل - وقد سمع كلاما حسنا من رجل دميم . « غسل طيب في ظرف سوء ، ليس « غسل ، هاهنا على حدة في قولك : « الفاظه غسل ، لأنه لم يقصد إلى بيان حال اللفظ الحسن ، وتشبيهه بالغسل في هذا الكلام ، الحسن مع

(١) الخطام : جبل يجعل في عنق البعير ويشى في خطمه ، وكل ما يوضع في مخطم البعير (أنفه) إنما ليقناد به .

(٢) تقرطس : يصيب القرطاس وهو الهدف ، والشاكلة الخاصرة . والرمى الصيد المرمى وتقولها العرب الرمية (انظر : الأسرار لعبد القاهر / ص ٢٥٥) .

المتكلم المشنوء في منظره ، وإنما قصد إلى قياس باجتماع فضل المخبر مع نقص
المنظر ، بالشبه الموائى من العمل ، والظرف ، ألا ترى أن الذى يقابل الرجل
هو « ظرف سوء » ؟ وظرف سوء لا يصلح تشبيه الرجل به على الانفراد ، لأن
الدماة لا تعطيه صفة الظرف. من حيث هى دماة ، ما لم يتقدم شىء يشبه ما فى
الظرف من الكلام الحسن ، أو الخلق الجميل ، أو سائر المعانى التى تجعل الأشخاص
أوعية لها ، فمن حقلك أن تحافظ على هذا الأصل ، وهو أن الشبه إذا كان
موجودا فى الشىء على لانفراد من غير أن يكون نتيجة بينه وبين شىء آخر
فلا اسم مستعار لما أخذ الشبه منه كالنور للعلم ، والظلمة للجهل ، والشمس للوجه
الجميل ، أو الرجل النبىء الجليل ، وإذا لم تكن نسبة الشبه إلى الشىء على الانفراد
وكان مركبا من حاله مع غيره فلايس الاسم بمستعار ولكن بمجموع الكلام مثل (١)
ومتى اشتهرت الاستعارة التمثيلية وكثر استعمالها وفشاصارت مثلا والأمثال
لا تغير ، فلا يلتفت فيها إلى مضاربها أفرادا وتثنية وجمعا ، وتذكيرا وتأنيسا
بل يشبه المثل بمورده ، فينقل لفظه كما هو بلا تصرف (٢) ، فتقول لرجال
ضيعوا الفرصة على أنفسهم ، ثم جاءوا يطلبونها : (الضعيف ضيعت اللين) بتاء
مكسورة لأنه فى الأصل خطاب لامرأة (٣) .

(١) ، (٢) الإيضاح / ٢٠ / ١٧٣ ونجد ذلك لدى أرسطو عندما يقول :
« الأمثال استعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع كأن تقول فى رجل
أراد أن يجلب لنفسه نفعا بعمله فكانت عاقبته الخسران رجل الكريباتوس
وأرانبه ، (انظر الخطابة لأرسطو - ١٣ ، ١٤) .
وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة أرانب بغية النفع فكانت سبب الطاعون
(د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث - ١٤٦) .

(٣) أمثال الميدانى ٢ - ص ٦٨

واعلى أرى أن السبب في عدم قبول المثل للتغيير راجع إلى كونه استعارة والاستعارة يجب أن تكون لفظ المشبه به المستعمل في المشبه ، فلو تطرق أى تغيير إلى المثل لما كان لفظ المشبه به بعينه فلا يكون استعارة .

والامثال مرآة تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها ، وأخلاقها ؛ وتقاليدها وهى معين لا ينضب لمن يريد دراسة المجتمع ؛ أو اللغة ؛ أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم . وما هو ذا ابن عبد ربه يصفها في كتابه العقد الفريد بأنها (وشى الكلام وجوهر اللفظ ، وحلى المعانى ، والى تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها فى كل زمان وعلى كل لسان فهى أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة ، لم يسر شئ مسيرها ؛ ولا عم عموها حتى قيل أسير من مثل) (١) كما قال ابن المقفع فيها : « إذا جعل الكلام ، مثلاً كان أوضح للمنطق وأنىق للسمع ، وأوسع لشعوب الحديث » (٢) .

ولما كان المثل السائر فيه غرابة استعير لفظ المثل للحال أو الصفة أو القصة إذا كان لها شأن وفيها غرابة ، وهو فى القرآن الكريم كثير ، كقوله تعالى : - (مثلهم كمثل الذى استوقد ناراً) أى حالهم العجيبة الشأن كحال الذى استوقد ناراً ؛ أو كقوله تعالى : (والله المثل الأعلى) أى الوصف الذى له شأن من العظمة والجلالة ؛ وقوله تعالى : (مثلهم فى التوراة) أى صفاتهم وشأنهم المتعجب منه ؛ وكقوله تعالى : (مثل الجنة التى وعد المتقون) ؛ أى فيها قصصنا عليك

(١) العقد الفريد - ٣٠ - ص ٦٣ .

(٢) مجمع الأمثال - ١ - ص ٦٠٥ .

من العجائب قصة اللجنة العجيبة ثم أخذ في بيان عجائبها إلى غير ذلك (١) .

وقال المبرد : (والمثل مأخوذ من المثل وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالاول والاصل فيه التشبيه كما قلنا ؛ فقولهم . (مثل بين يديه) إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة ؛ و . فلان أمثل من فلان ، أى أشبه بماله من الفضل والمثال القصاص لتشبيه حال المقتصر منه بحال الاول ، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الاول كقول كعب بن زهير :

كانت « مواعيد » عرقوب ، لها مثلاً « وما مواعيدُها إلا » الأباطيلُ
فمواعيد عرقوب علم لكل ما لا يصح من المواعيد .

وقال ابن السكيت : المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ، ويوافق معناه من ذلك اللفظ شبهوه بالمثل الذى يعمل عليه غيره (٢) .

وقال غيرهم : سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول مشتقة من المثل الذى هو الانتصاب لانه مائل لحاظر الإنسان أبدا يتأسى به ويعظه ويذجره ، وقال ابراهيم لنظام يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام ، إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ،

(١) الإيضاح - ٢ - ص ١٧٦ ، العميدة - ١ - ط ١ - ص ١٨٩ ، ١٩٠ .
مع ملاحظة أن مورد المثل ويقال له « أصل المثل » وهو معناه الحقيقي الذى استعمل فيه أول مرة يسمى « المستعار منه » - ومضرب المثل (بفتح الميم وكسر الراء) أى الحالة التى استعمل فيها المثل بعد استعمال قائله الاول لشبهه فى الصورة وتوافق فى المعنى مع اختلاف فى اللفظ يسمى « المستعار له » أو « المشبه » ،

(٢) الميداني : جمع الأمثال - ١ - ص ٥ ، ٦ -

وفى فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لابن عبيد البكرى - ص ١١٣

فهو نهاية البلاغة (١) .

ومجمل القول أن صور الاستعارة التي رأيناها في السابق إما عرضناه واقعة في اللفظ المفرد ووجه الشبه في تشبيهها الذي بنيت عليه لفظ مفرد ، ولكن قد تقع صورة الاستعارة في تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة ، ويكون وجه الشبه في هذه الصورة هيئة منتزعة من عدة أمور ، وتسمى تلك الصورة وما على شاكلها استعارة تمثيلية فقولنا لمن يحاول أمرا لا قبل له به : إنك تبتغي الصيد في عريضة الأسد ، فالتشبيه فيه لم يقع بين مفردين لأننا شبهنا هيئة من يحاول أمرا لا قبل له به بهيئة من يبتغي الصيد في بيت الأسد ، ثم حذفنا المشبه وأبقينا المشبه به على صورة الاستعارة التمثيلية والجامع طلب الشيء من غير وجهه .

وقول المتنبي :

ومن يك ذا فم مريض يجد مرًا به الماء الزلالا (٢)

فإذا أمعنا النظر فيه عرفنا سبب قوله وهو أنه جواب ، ورد على من عاب شعره ، وقد شبه المتنبي هيئة من ضعف إدراكه الأدبي ، وسخف ذوقه الشعري فعاب هذه الفرائد الشعرية بهيئة المريض الذي يحس مرارة كل شيء في فمه حتى الماء الزلال . ثم حذف المشبه وأبقى المشبه به ، فالتشبيه هنا لم يقع بين مفردين بل وقع بين تركيبين على سبيل الاستعارة التمثيلية ، والاستعارة لتمثيلية تصريحية .

(١) مجمع الأمثال - ١ - ص ٦

وانظر ابن رشيق في العمدة - ١ - ط ١ - ص ١٨٩ .

(٢) ديوان المتنبي - ٢ - ص ١٦٥ .

وقوله :

إذا اعتاد الفتى خوض المنايا فأيسر ما تمر به الولي حول (١)

فإن حقيقته من كثرت مزاويله جلائل الأعمال هان عليه صغيرها .

ومثله ما كتبه الوليد بن يزيد لما بويع بالخلافة إلى مروان بن محمد ، وقد بلغه أنه يتوقف في بيعته له .

أما بعد : فإنني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت . والسلام (٢) .

فقد شبه الوليد صورة تردد مروان في المبايعة بصورة من تردد في أمر فتارة يريد الذهاب إليه فيقدم رجلا ، وتارة لا يريد فيؤخر أخرى ، فاستعمل التركيب الدال على هذه الصورة في تلك ، ووجه الشبه هو هيئة الإقدام تارة والإحجام أخرى ، وهو منتزع من عدة أمور .

ومن صورها قول الرسول عليه السلام : « إياكم وخضراء الدمن » ، (٣) أراد المرأة الحسناء في المنبت السوء ، فقد شبه الرسول عليه السلام المرأة الحسناء في المنبت السوء بما ينبت في الدمن من الكلال يكون له غضارة وهو وبى المرعى منتن الأصل بجامع هيئة الحسن الظاهري وقبح الأصل في كل ، واستعمل اللفظ الدال على المشبه به في المشبه على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية .

(١) السابق / ص ١٨ .

(٢) مجمع الأمثال / ٢٠ / ٤٢٨ (موالد) .

(٣) مجمع الأمثال / ١٠ / ص ٣٢ رقم ١٢٦ / وفي فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لابي عبيد البكري / ص ١٤ .

ومن أمثلتها مما شاع بين الجاهليين وهو كثير عدده قولهم :
(الصيف ضيعت اللبن) (١) ، وإجراء الاستعارة فيه أن يقال ، شبهت
هيئة من فرط في أمر زمن إمكان تحصيله بهيئة المرأة التي طلقت من الشيخ اللابن
ورجعت إليه تطلب منه اللبن شتاء بجامع التفريط في كل واستعير الكلام الموضوع
للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « تجوع الحرة ولا تأكل بشديها » (٢) ، وإجراء الاستعارة أن
يقال شبهت هيئة كريم الأصل عزيز النفس الذي لا يفضل الدنيا على الرزايا
عندما تزل به القدم بهيئة المرأة التي تفضل جوعها على إيجارتها للإرضاع عند
فقرها بجامع ترجيح الضرر على النفع في كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه
به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « أحشفا وسوء كيلة » (٣) ، فقد شبهت هيئة من يظلم من وجهين
بهيئة رجل باع آخر تمرا رديئا ناقص الكيل بجامع الظلم من وجهين في كل ،
واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : « على أهلها تجنى براقش » (٤) فقد شبه المرء الذي يجر الشر على
نفسه وذويه بتصرفه الخطأ بما أحدثته براقش لأهلها ، وهي كلبة لقوم من

(١) مجمع الأمثال / ٢٠ / ص ٦٨ .

(٢) مجمع الأمثال / ١٠ / ص ٢٢ برقم ٦١٩ وفي فصل المقال : لأبي عبيد
البكري / ص ٢٨٩ .

(٣) مجمع الأمثال / ١٠ / ص ٣٠٧ رقم ١٠٩٨ .

(٤) مجمع الأمثال - ٢ - ص ١٤ برقم ٢٤٦٢٧ .

العرب أغير عليهم فهربوا ومعهم براقيش فأتبع القوم آثارهم بنباحها ، فهجموا عليهم فاصطلحوا واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : (إنك لتحدو بجملٍ ثقال وتخطى إلى زلقٍ المراتب) (١) ويضرب لمن يجمع بين شيئين مكروهين وهما وشبيهه في ذلك بهيئة جمل بطيء . (ثقال) يسير في مكان زلق ، بالفتح ، أى دحض .

وقول : يزيد بن عمرو بن الصعق ، الكلابى يريد مناقضة النابغة :

فإن الغدَرَ قد علمت معدية بنساء في بنى مذيان باني
وإن الفحل تنزع خصيتاه فيصبح جافراً قرح العجان (٢)

والبيت الثانى ضرب مثلاً لحال إذ لال الفطاحل والفحول من الرجال وتعطيل مواهبهم وكسر شوكتهم بما لا يتيح لهم فرصة مبارزة الأقران والنفوق عليهم ،

(١) مجمع الأمثال - ١٥ - ص ٥٧ رقم ٢٥٧ .

(٢) ديوان النابغة (ط بيروت) سنة ١٩٦٣ - ص ١١٩ ، وقدرد يزيد على النابغة يعارضه بمقطوعة منها هذان البيتان ، حيث قال النابغة في هجوة له :

(يصد الشاعر الثشنيان عني صدور البكر عن قرم هجان)

والثنيان : الذى دون السيد أو هو الذى يستثنى فلا يلحق بفحول الشعراء ، والبكر الفتى . والقرم . لفحل الكريم من الإبل - والهجان : الأبيض ، فقد جعل نفسه كالفحل الكريم وجعل يزيد كالبكر الصغير أى أنه لا يقارنه - والجافر فى بيت يزيد هذا هو الذى عزل عن الضراب ، والعجان : ما بين الدبر إلى العضو التناسلى وأراد مناقضته فى قوله : صدور البكر ... الخ .

وهذه المعاني لم يذكرها الشاعر صريحة بل مثل لها على سبيل الاستعارة كما هو واضح .

وقول : الهذلول بن كعب العبدي :

ألست أردت القرن يركب ردة وفيه سنان ذو غرارين يابس
وأحتمل الأوق الثقيل وأمتري خلف المنايا حين فر المغامس (١)

والشاعر هنا يريد أن يقول : ألست أحتمل الأعباء الثقيلة والمستخرج من ضروع المنايا وأخلافها الشر في الوقت الذي يزل فيه المغامس فلا يثبت .
والشاعر في البيت جعل مري الخلف مثلاً لتهديج الشر واستدراج الموت كأنه يستزيد من البلاء ولا يملئه .

ولإجراء الاستعارة هنا أنه شبه محاولة تهديج الشر وإثارتته والاستزادة منه واستدراج الموت والإكثار من البلاء بهيئة من يمسح على الضرع والخلف لاستدراج اللين من الناقة .

ومن الاستعارة التمثيلية ما ورد في شعرهم قول زهير :

ومن يعنص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لم ندم (٢)
أراد أن يقول : من أبى الصلح رضى بالحرب ، فعدل عن لفظه ، وأتى

(١) شرح ديوان الحماسة - ٢ - ٦٩٩ - أحتمل أرد - أمتري أمسح الأوق الثقيل - الخلف : جمع الخلف وهو ما يقبض عليه الحالب - المغامس أو المعامس (بالعين) هو المحتمل للشرور والبلاوى - والغماس : بالفتح ، الحرب الشديدة .

(٢) ديوان زهير (ط . بيروت) / ص ٣٤ - من معلقته ،

بالتمثيل فجعل الزج للصلح ، والزج حديدة في أسفل الرمح - لأنهم كانوا
يستقبلون أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأذجة الرماح ، والعوالى هى التى يكون
فيها السنان للحرب :

وقوله :

وهل ينبت الخطى إلا وشيجه

وتغرس إلا في منابتها النخل (١)

وقول طرفة بن العبد :

أبني أفي يميني يديك جعلتني فأفرح أم صبرتي في شمالك (٢)

أى أبني منزلي عندك ، أو ضيعة هى أم رفيعة ، فترك التصريح بذلك وأتى
بالتمثيل ذا كرا اليمين ، وجعلها بدلا من الرفعة ، والشمال وجعلها عوضا
عن الضفة .

وبعبارة أخرى : شبهت هيئة من عظمت منزلته عند صاحبه بهيئة من وضع
في اليد اليمنى تكريما وتقديرا ، وكذلك شبهت حال من هانت منزلته بهيئة من
وضع في اليد اليسرى تحقيرا له ووضعها من قدره .

وقوله :

سبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم يزود (٣)
يضرب للرجل يتعجل معرفة الخبر .

(١) ديوان زهير (ط بيروت .

(٢) كتاب الصناعتين (ط ٢) - ص ٣٦٦ .

(٣) السابق - ص ٦٣ .

وقول الخطيئة :

من يفعل الخير لا يندم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس (١)
أراد لاندنم على معروف ، ويضرب للرجل يتردد في فعل الخير أو يفعله ثم
يبدى ندمه على فعله .

ومن طريف ذلك الخيال قول امرئ القيس في وصف الغيث وما تفعله ريح
الصبا في السحاب :

راح تمر به الصبا ثم انتحى فيه شوبوب جنوب منفجير (٢)
والضمير في تمر به عائد على السحاب ، وقد شبه الشاعر هيئة تحريك الرياح
السحاب شيئا فشيئا حتى ينهمر المطر بهيئة الناقة تمرى ويمسح ضرعها ويتلطف
في مريها - (أو مريها) بفتح الميم - لتدر اللبن (أو تدور) على سبيل
الاستعارة التمثيلية .

ومن الاستعارة التمثيلية أيضا قول الخنساء ، في رثائها أخاها صخرًا :

أعين ألا فأبكي لصخرٍ بدّره إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت
إذا زجروها في الصّريح وطابقت طباق كلاب في الهراش وهترت

(١) ديوان الخطيئة : بشرح ابن السكيت - ص ٢٨٣ وما بعدها .

(٢) ديوان امرئ القيس : (ط ٣ - دار المعارف) - ص ١٤٤ ، ١٤٥ - شوبوب
دفعة المطر وشدته ، ويقال ناقة تمرى إذا كانت تدر على غير ولد ويقال هي
(مريّة أو مريّة بالكسر والضم للميم ، وخص الشاعر الصبا لأنها أحمد الرياح عند
العرب وأجلبها للخير ، ودر پدر ، ويدر بالكسر والضم للدال في المضارع .

شدت عصاب الحرب إذ هي مانعٌ فآلفت برجلها مريفاً قد رت (١)
فقد شبهت هيئته في استعداده للحرب ومحاولة إخضاعها له ومحاولة تحقيق مراده
منها بهيئة من يعصب فخذ الناقة أو أنفها بالحبل لتستجيب له وتدر اللبن .
فيتحقق له ما يريد .

وقول « النابغة » ، يمدح حلفاء قومه من بني أسد :

تمشى بهم أدمٌ كان رحالها علقٌ مهريقٌ على ممثونٍ صوارٍ
جمعاً يظلُّ به الفضاء ممضلاً يدعُ الإكامَ ، وكأنهنَّ صحاري (٢)
فقد استعار الشاعر لكثرة هذا الجمع وثقل وطأته ومعاناة الأرض الفضاء منه
هيئة المرأة التي نشب ولدها في بطنها يضنيها ويمرضها وتعانى منه .

ومن هذا القبيل قول « عبيد بن الأبرص » ، مفتخراً بجيش قومه :

حتى سقنيتهم بكأسٍ مرةٍ فيها المشملُ ناعمٌ فليشرُّوا
بعضلٍ لجيبٍ كأنَّ عقابته فى رأسٍ خرص طائرٌ يتقلب (٣)
وجدير بالذكر أن الاستعارة التمثيلية لا تكون إلا تصريحية ،
والنصريحية كما هو معروف من كلامنا السابق هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به
واستعمل فى المشبه ، كقول « الشماخ » ، « أبى سعيد بن ضرار الغطفاني » ،

(١) ديوان الحنساء (طبيروت ٣ ١٩٠٠) - ص ١٦ .

(٢) ديوان النابغة (طبيروت ١٩٦٣) ص ٦١

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق وشرح د حسين نصار (ط . الحلبي)

- ص ٦ يدعُ الإكام . الخ بمعنى تصبح الإكام بهذا الجيش مسواة مدقوقة لكثرة
مرووه بها فتصير كالصحارى .

وهو من الشعراء المخضرمين : -

رَأَيْتَ عَرَابَةَ الْأَوْسَى يَسْمُو إِلَى الْعَلِيَاءِ مَنْقَطَعَ الْقَرَيْنِ
إِذَا مَا رَايَهُ رَفَعَتْ لِمَجْدٍ تَلَقَّاهَا عَرَابَةٌ بِالْيَمِينِ (١)

فقد شبه هيئة الممدوح في كسب المحامد بهيئة من يتلقى الشيء بيمينه ، والجامع التمكن والقدرة في كل ، واستعير المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة النصريحية وهكذا الأمر في إجراء كل استعارة تمثيلية سبقت .

ولابد في الاستعارة التمثيلية من القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي كما هو الحال في كل استعارة ، ففي المثال السابق نرى القرينة مقام المدح . وفي قوله تعالى «والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه سبحانه وتعالى عما يشركون» (٢) شبهت هيئة الأرض في تصرفها تحت أمر الله وانقيادها لتأثير قدرته بهيئة الشيء يأخذه الإنسان بيده ويقبضها عليه فيكون متمكنا منه أشد التمكن واستعير التركيب الدال على الهيئة المشبه بها للهيئة المشبهة على طريق الاستعارة التمثيلية النصريحية ، والقرينة استحالة المعنى الأصلي بالنسبة إلى الذات العليّة .

والاستعارة التمثيلية تكون مرشحة وبجردة ومطلقة ، وبمعنى آخر قد يذكر بعد تمام الاستعارة التمثيلية شيء يلائم المستعار له فيكون ذلك مضعفا لتنامي التشبيه الذي بنيت عليه الاستعارة ويسمى ذلك تجريدا ، أي تجريد الاستعارة عما يقويها ، فإن المستعار له «المشبه» صار يذكر ملائمة بعيدا عن دعوى الاتحاد مع المستعار منه «المشبه به» والدخول في جنسه فمثلا عندما نستعير

(١) الأصبعيات

(٢) الزمر / ٦٧

للرجل يجمع بين شيئين مسكرهين قولهم : (إنك لتحدو بجمل فقال وتنخطى إلى زلق المراتب) (١) ونضيف « حتى قاربت نهايتك » ، كنا قد أتينا بما يلائم المستعار له وعلى ذلك تكون الاستعارة مجردة ، أما إذا استبد لنا بهذه العبارة التي جردت في الاستعارة عبارة أخرى كأن نقول : « فالتمس الجمل السريع والطريق الآمن » ، كنا قد أتينا بما يلائم الهيئة المستعار منها . وعندئذ فالاستعارة مرشحة ، أما إذا تركناها على ما هي عليه دون شيء يلائم الطرفين كانت الاستعارة مطلقة أي أنها أطلقت عما يقويها أو يضعفها من ملائمت المستعار له والمستعار منه .

ولو جئنا بقول الخليفة بن يزيد في كتابه لمروان بن محمد - والذي أوردناه في السابق - « إني أراك تقدم رجلا ، وتؤخر أخرى ، وأتبعناه بقوله : « فإذا أتاك كتابي فاعتمد على أيهما شئت » ، كانت الاستعارة مرشحة ، لأن هذا القول يلائم ويناسب الهيئة المشبه بها (المستعار منه) ، أما إذا أبدلنا بهذا القول : « فاعتمد على أيهما شئت » جملة « حتى كدلت ذهنك » كانت الاستعارة مجردة بما يقويها ويؤكد ما بنيت عليه من المبالغة ودعوى الاتحاد ، لأن هذا القول يناسب المستعار له « المشبه » وهو التردد المعنوي في أمر البيعة ، أما لو اقتصرنا على قوله : « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » فهذه استعارة لم تقرن بشيء ، وتسمى مطلقة .

ونعود فنقول مؤكدين ما سبق أن قلناه صدد حديثنا عن الاستعارة في المفرد ، إن أكمل هذه الاستعارات الثلاث وأنسبها بمقتضى الحال وأدخلها في البلاغة هي الاستعارة المرشحة ويلبها المطلقة ثم المجردة ، لأنه علم بما سبق أيضا

(١) الميداني ، مجمع الأمثال / ١ / ص ٥٦ ويقال جمال فقال إذا كان بطيئا ، ومكان زلق بفتح الزاي واللام أي دحض .

أن في الترشيح تناسيا للتشبيه وتقوية للاستعارة ، وأن الإطلاق لم يفسد الاستعارة قوة ولا ضعفا وأن في التجريد تليها إلى التشبيه ودلالة عليه من طرف خفي ، وإضعافا لدعوى الاتحاد من أجل هذا كانت الاستعارات الثلاث في الترتيب على الوجه السابق .

وأخيرا نستطيع القول بأن الشاعر أو الكاتب لا ينبغي له الرجوع إلى صنوف ذلك الخيال إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن يمثل أو يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية ، وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملائمة . فالشاعر الخائق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات والأمثال والاستعارات وبين إحساسه لتكثر شواهد ما ويتأكد حسن ما ، ويتوقى الاقتصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها واللتطيف لها لئلا تكون كالشيء المعاد المملول (١) .

ويؤكد ابن الأثير عملية المزج هذه عندما رأته يقول :-

« إنك إذا مثلت الشيء بالشيء ، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفوس بصورة المشبه أو بمعناه وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه ، (٢) »

هذه أقسام الاستعارة ، ناقشها البلاغيون والنقاد من خلال حديثهم عنها ، ووضعهم تسمياتها ، والأمر الذي يهمنا هنا أن الشعر الجاهلي استوعب هذه الأقسام جميعا ، كما هو واضح فيما سقناه من أمثلة ، وإذا كان النقاد والبلاغيون

(١) عيار الشعر / ص ٢٣ .

(٢) المثل السائر / ٢٢٦ .

من عرضوا لقضايا الاستعارة قد اعتمدوا في تحديد هذه الأقسام أكثر ما اعتمدوا على شواهد القرآن الكريم لمهدف وقصد ديني هو إثبات إعجاز القرآن وتفوق أسلوبه على غيره من الأساليب إلى حد الإعجاز ، فإن هذه الأقسام على كل حال موجودة ومبثوثة في أدب الجاهليين شعره ونثره ، ولقد تأكد ذلك بعد وضع المصطلحات وتسمية الأقسام ، ولعل تأخر ذلك عن نشأة الموضوع واستوائه شيء طبيعي فمرحلة التقنين والتقسيم غالباً ما تكون لاحقة للموضوع نفسه ، فقد ينشأ ويستوى بناؤه والمصطلح لم ينشأ بعد .

إن هذا التنوع في الأقسام تلك التي صاحبت الاستعارة في الأدب الجاهلي إنما هو دليل قوي على أن الجاهليين استطاعوا أن يهيئوا لمن بعدهم ضروب هذا الفن مع تنوع في الفكر وتعدد في مناحي الخيال - استطاعوا أن يثبتوا أنهم يملكون زمام المجاز وهذه القدرة علامة من علامات النبوغ والاستعداد العقلي ، وبمعنى آخر استطاعوا أن يرسموا لمن بعدهم نهج هذا الفن وأصوله وأبوابه ، وكان بهم قد أرادوا من خلال ذلك أن يثبتوا أن اللغة كانت في أيديهم طبيعة ، وأن الخيال أصيل ، وأن الفكر العربي لم يعزب عنه شيء من ألوان هذا الفن الجميل .

لقد أثبت الجاهليون حقاً باستخدامهم هذا الفن العميق والجميل على هذه الشاكلة من تعدد الأقسام وتنوعها . أن فيهم ذاتاً نامية بآدابها ولغتها ، بحيث انصبت في مجازاتها جميع العناصر والحركات النفسية والعقلية ، ومن هنا أصبحت اللغة بينهم بحر الحياة ، إن هذا التغير والتعدد في أنماط هذا الشكل الفني البياني إنما هو بلا شك متصل أيضاً بالاحوال الظاهرة لجماعتهم ولأمرائهم في أن الأحوال الظاهرة للجماعة إنما هي مرآة للتغيرات الباطنة في الأفراد وكأن الاجتماع في معناه

ليس إلا مجموع آثار العقول والتغيرات النفسية ، (١) .

وما أظن هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الواحد لديهم إلا دليلاً على تنوع الأفكار وتعدد آثار العقول والأحاسيس . لقد أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد واتساع وجوه التصرف في هذه الصورة المركزة معنى وتخيلاً ، أصبح ذلك كله دليلاً بيناً على مدنية هؤلاء القوم وسعة متفكيرهم من ظل الاجتماع ؛ معنى ذلك أن هذا التعدد في أقسام هذا الفن مرتبطاً باللغة وطاقاتها المعنوية ، غداً وجهاً من وجوه التمدن اللغوي عند العرب جروا فيه على سنن طبيعية ثابتة بحيث فرعوا المعاني فروعاً كثيرة بالمجاز والاستعارات متعددة الأقسام متباينة الأشكال ، والتي تنوعت بتنوع المقاصد ، وتلونت بألوان الفكر والحركات النفسية التي كان مدارها دوماً على انجذاب الطبع فيهم .

وأخيراً إن هذا التنوع لدليل كبير على نمو الصفات العقلية والباطنية في الفرد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغير العقلي في نموه وإنشائه وهذه الصورة من صور التمدن مما انعكس أثره على اللغة وصورها المجازية الأصلية كما سبق القول .

الفصل الثالث

أحكامها

الحكم الأول : هل المستعار اللفظ أو المعنى ؟

المشهور أن الاستعارة صفة اللفظ وهو باطل في رأى الرازى (١) ، بل الحق أن المعنى يعار أولا بوساطة اللفظ (٢) والذي يدل على ذلك وجوه كثيرة أهمها : أولا : أنه حيث لا يكون نقل الاسم تابعا لنقل المعنى تقديرا لم يكن ذلك استعارة ، ومن هنا فالأعلام لا يصح أن تكون استعارة ، فإذا سمينا انسانا بزيد أو يشكر لا يقال لهذه أنها مستعارة لأن نقلها ليس تبعا لنقل معانيها تقديرا (٣) ، لذلك رأيت عبد القاهر الجرجاني يقول : « اعلم أنك ترى الناس وكأنهم برون أنك إذا قلت : رأيت أسدا وأنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ أسد عما وضع له في اللغة واستعملته في معنى غير معناه حتى كأن ليس الاستعارة إلا أن تعد إلى اسم الشيء فتجعله اسما لشيء به ، وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء ، والنبت غيثا والمزادة (القربة) راوية ، وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب ، ويذهبون عما هو مركوز في الطباع من أن المعنى فيها المبالغة وأن يدعى في الرجل أنه ليس برجل ولكنه أسد بالحقيقة ، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - ص ٨١

(٢) الطراز - ١٦ - ص ٢٠٨

(٣) دلائل الإعجاز (ط ٢٣١ هـ) - ص ٢٨١

، نهاية الإيجاز - ص ٨٢

يشرك اسم الأسد إلا من بعد أن يدخل في جنس الأسد ، ومن أجل أن كان الأمر كذلك ، فالعقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبداً أبلغ من الحقيقة ، وإلا فإن كان ليس هنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء فمن أين يجب -- ليت شعري -- أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، ويكون اقولنا : رأيت أسداً مزياً على قولنا : رأيت شبيهاً بالأسد ١١ وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشيء في نفسه بأن ينقل إليه اسم قد وضع لغيره من بعد أن لا يراد من معنى ذلك الاسم فيه شيء بوجه من الوجوه ، بل يجعل كأنه لم يوضع لذلك المعنى الأصلي أصلاً (١) ، وفي أي عقل يتصور أن يتغير معنى « شبيهاً بالأسد » بأن يوضع لفظ أسد عليه وينقل إليه ، واعلم أن العقلاء بنوا كلامهم . إذ قاسوا وشبهوا على أن الأشياء تستحق الأسماء لخواص معان فيها دون ما عداها (٢) . ولقد رأيت أنه يؤكد هذا الاتجاه في عبارة أخرى حيث يقول :

« فإنهم إن أغفلوا فيها الذي قلناه من أن المستعار بالحقيقة يكون معنى اللفظ، واللفظ من حيث إنا لا نقول : رأيت أسداً ونحن نمنى رجلاً إلا على أنا ندعى أنا رأينا أسداً بالحقيقة من حيث يجعله لا يتميز عن الأسد في بأسه وبطشه ، وجرأة قلبه ، فإنهم على كل حال لا يستطيعون أن يجعلوا الاستعارة وصفاً للفظ من حيث هو لفظ مع أن اعتقادهم أنك إذا قلت : رأيت أسداً ، كنت قد نقلت اسم الأسد إلى الرجل أو جعلته هكذا غفلاً ساذجاً في معنى شجاع . أفترى أن لفظ الأسد لما نقل عن السبع إلى الرجل المشبه به أحدث النقل في أجراس حروفه ومذاقتها وحفاهاً بذلك الوصف فصيحاً (٣) »

(١) دلائل الإعجاز - ص ٢٨١ .

(٢) السابق - ص ٢٨٢ .

(٣) السابق - ص ١٩٩ .

ولما كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، فإن لم يكن نقل الاسم تبعاً لنقل المعنى لم يكن فيها مبالغة لأنه لا مبالغة في إطلاق الاسم المجرد عارياً عن معناه .

وفي هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ، وليكنها ادعاء معنى الاسم (١) ، إذ لو كانت عبارة عن محض نقل الاسم لكان محالاً في قولنا : « رأيت أسداً » أن يقال : « هو ليس بإنسان ولكن شبيه بالأسد » ، أو يقال هو شبيه بالأسد في صورة إنسان (٢) . ثم إننا نكون ناقلين للاسم إذا لم نقصد معناه الأعلى (٣) ، وعملية النقل واضحة في التشبيه إلا أنها في الاستعارة « ادعاء » بمعنى أننا نقصد إلى معنى الأسد لا اسمه ، أما من قالوا : (٤)

(١) معنى ذلك « أن الاستعارة أساسها التشبيه غير أنها تمتاز عنه بالمبالغة والإغراق في التخيل » ، فإننا ندعى أن المشبه هو عين المشبه به ، ولا نرى أن هذا يشبه ذلك وليكننا ندعى أنه هو بناء على تخيل اتحادهما في الحقيقة ، وأيضاً إذا قلنا مثلاً رأيت حاتماً نريد شخصاً كريماً ، فإننا نلاحظ قوة الشبه وهو الكرم في المشبه ثم يذهب خيالنا أبعد من هذا فنُدعى أن هذا الشخص لا يشبه حاتماً ولكنه حاتم وهذا هو الذي دعا عبس القاهر إلى القول بأن الاستعارة قائمة على الادعاء أي أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلي واحد ثم إن مرد هذا الادعاء كما قلنا في البداية هو الإغراق في التخيل وليس الأمر عند هذا الحد وحسب بل والمبالغة فيه بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتى يطغى على أوجه المخالف بين المشبه والمشبه به . ولنا في ذلك تفصيل في مكانه بعد .

(٢) نهاية الإيجاز - ص ٨٢ ، الدلائل ص ٢٨٢

(٣) دلائل الإعجاز - ٢٨١ ، ونلاحظ ذلك عند ابن الأثير أيضاً في كتابه

المثل السائر - ط ٢ ص ٨٣ ، ٨٤

(٤) وهو يشير بذلك إلى تعريف الرماني في (النكت في إعجاز القرآن ص ٧٩ =

إنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له، فكلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء الإسم لم يكن الإسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه (٨) .

ومصطلح النقل هذا الذي يرفضه عبد القاهر ويحارب ويُنحيه جانبا عن مفهومه ومفهوم غيره ممن استعملوه ضمن مصطلحات كلامهم، يذكّرنا بمصطلح الاستبدال الذي ساد تفسير التعبير الاستعاري عند معظم النقاد الغربيين والذي يعزى إلى

وقد ناقش صاحب الطراز هذا التعريف ورآه بام من طلا أوجه عديدة حيث يقول: (وحاصل ما قاله الرماني في الاستعارة أنها استعمال العبارة لغير ما وضعت له في أصل اللغة، وهو فاسد من أوجه ثلاثة، أما أولا . فلأن هذا يلزم منه أن يكون كل مجاز من باب الاستعارة وهو خطأ فإن كل واحد من الأودية المجازية له حد يخالف حد الآخر وحقيقته فلا وجه لخاطبا : وأما ثانيا : فلأن هذا يلزم عليه أن تكون الأعلام المنقولة يداخلها المجاز وتكون من نوع الاستعارة وهو باطل فإن المجازات لا تدخلها فضلا عن الاستعارة، وأما ثالثا : فلأن ما قاله يلزم منه أنالو وضعنا اسم السماء على الأرض أن يكون مجازا وهو باطل لا يقول به أحد

وينظر صاحب الطراز أيضا إلى تعريف ابن الأثير . (بأن الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما بسبب ما) فيراه فاسدا أيضا لسببين : أما أولا : فلأن ما ذكره يدخل فيه التشبيه كقولنا (زيد أسد أو كأنه أسد) ، فإن هذا نقل معنى من لفظ بسبب مشاركة بينهما لأننا نقلنا حقيقة الأسد إلى زيد فصار مجازا للمشاركة التي كانت بين زيد وبين الأسد في وصف الشجاعة ثانيا : فإن مثل هذا يدخل فيه ماهية المجاز مطلقا، فإن المجاز من حيث إنه مجاز نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، والمجاز المطلق مغاير للاستعارة فلا يدخل أحدهما في الآخر (أنظر الطراز لعلوي

الناقد « ماكس بلاك » ، وتتلخص نظريته في « أن الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب ، وبعبارة أخرى بسبب شبه في الصفات أو العلاقات أو النسب ، وهذا ما يوجد في معجم أكسفورد نفسه ، وفحوى هذا الرأي أن المعنى الذي تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية

مساوية له (١) . وهو ما أسماه The Substitutions

ويوضح « ماكس بلاك » هذا المفهوم بمثال تطبيقي إذ يقول : « وعلى ذلك فإذا أخذنا هذا المثال « ريتشاردز أسد » ، فإننا نجد أن المعنى الحرفي الذي تعبر عنه الاستعارة هو على وجه التحديد « ريتشاردز شجاع » (٢) .

والاستعارة طبقا لهذا المفهوم في رأيي - بوصفها بدلا عن معنى حرفي - نوع من الزخرفة والزينة ، فهناك المعنى الثرى القبلي ثم بعد ذلك يزخرفه الشاعر بالصورة الاستعارية .

ثم هناك مفهوم ثان يتوصل إلى معنى لتعبير الاستعاري من خلاله عن طريق نوع من القياس أو المقارنة بين المستعار منه والمستعار له ، وعلى سبيل المثال « عندما سمى « شوبنهاور » البرهان الرياضي مصيدة قرآن » ، فإنه طبقا لهذا المفهوم الثاني للاستعارة ، كان يعنى بطريقة غير مباشرة ، أن البرهان الرياضي يشبه مصيدة القرآن من حيث (إن كليهما) يقدم مكافأة مضللة يستخرج بها ضحاياه شيئا فشيئا (٣)

(١) د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى - ص ٨٤

Max . Black : Models and Metaphors : - 33 (٢)

Model and Metaphors — 35 (٣)

والفارق الاساسى بين المفهوم الذى يعد الاستعارة بدلالة عن معنى حرفى وبين هذه الحالة الخاصة منه ، والتي تعد الاستعارة نوعا من المقارنة ، هذا الفارق يتضح بجلاء إذا نظرنا إلى هذا المثال القديم وهو « ريتشاردز أمد » على ضوء كل من هذين المفهومين ، ففي حالة المفهوم الأول يكون معنى الاستعارة تقريبا نفس المعنى إذا قلنا . « ريتشاردز شجاع » وبالمفهوم الثانى يكون معنى الاستعارة تقريبا هو ريتشاردز يشبه الأسد فى « كونه شجاعا » وهذه العبارة الأخيرة الموضوعية بين قوسين تفهم ضمنا فى حالة التعبير الاستعارى ولكنها لا تذكر فيه بصراحة (١) .

وعلى أى حال ففي كلا المفهومين السابقين يؤخذ التعبير الاستعارى على أنه ينوب عن تعبير حرفى مكافئ ومساو له تماما من حيث المعنى .

ونعود فنقول : لقد رفض عبد القاهر مسبقا هذا المضمون ، كما أن نظريته إلى الاستعارة داخل التركيب وفى إطار نظام العبارة اللغوية ومبدأ العلاقات المعنوية بين أجزاء البناء ترفض رفضا باتا العبارة الأخيرة من عبارات ما كس بلاك : « المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة أخرى حرفية مساوية له » .

فألا سلوب الاستعارى لا يمكن أن يتساوى مع أى تعبير آخر غير استعارى يؤدى المعنى نفسه ، أن فلسفة عبد القاهر هذه قائمة أساسا وراء نظرية أخرى مؤداها ، أنه لا يمكن أن يتساوى المفسر والتفسير ، وإلا كان تفسير القرآن مثلا معجزا على النحو نفسه ، وبالقوة نفسها التى يكون بها القرآن المفسر معجزا ، وكن تفسير الصورة محلها إلى تعبير غير صورى بليغ بنفس القدر ، وذلك غلط منهم (لأنه إنما كان للمفسر الفضل والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة فى المفسر دلالة

معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على لفظ ، وكان من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ويذكر اللفظ الذي حوله في اللغة وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك وذكر بلفظ صريحا (١) .

من هذا النص نستخلص : أن معنى الاستعارة لا يمكن أن يكون هو الاستعارة بداتها ، ثم إن أى تعبير غير استعاري يظن أنه أدى معناها لا يكون أبدا مساويا لها في البلاغة والوضوح والجمال ، وقد يهمس في نفس الإنسان شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم فيه المزية التي تحدث بالاستعارة أنها تحدث في المثبت دون الإثبات وذلك أن تقول :

إننا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك ، كانت المزية الحادثة بها حادثة في الشبه ، وإذا كانت حادثة في الشبه كانت في المثبت دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال :

إن الاستعارة لعمرى تقتضى قوة الشبه ، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذلك سببا لمزية ، وذلك أنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت صريحا : فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد في الشجاعة ، وبحيث لو لا صورته لظننت أنك رأيت أسدا وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة أن تجمد الكلامك المزية التي تجدها لقوالك رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن

ذلك لا يكون، (١).

من ذلك نستطيع أن نقول : إن رفض عبد القاهر لمصطلح « النقل » الذي شاع في تعريفها قبله له دلالة على عمق نظريته ، نظرا لارتباط الصورة بالشعور والمعنى النفسى وعدم عدها تلاعبا لغويا .

الاستعارة إذن عنده تعبير يحمل شحنة من المشاعر يؤديها عن طريق التبادل فى المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللغة ، وحين يتم بناؤها المعنوى فإن جمالها يكون فى تناسق هذا البناء الذى يحمل شحنة معينة من المشاعر ولا يمكن بعد ذلك لنثر كلماتها أن يغنى فى أداء المعنى أو فى عملية التأثير التى هى الهدف .

من أجل ذلك كله فقد ضن عبد القاهر باسم الاستعارة على كل صورة تقوم على مجرد النقل ، وكان بذلك سابقا للنقاد الأوربيين المعاصرين الذين شاع لديهم مصطلح الاستبدال فى تفسير الاستعارة .

إلا أننا نلاحظ ناقدا جادا مثل ريتشاردز « يستغل مصطلح النقل فى تعريفه الاستعارة بعد أن جرده من مذاجة التبادل اللفظى وضحاياه وأكسبه عمق المعنى الشعورى عندما نظر إلى الاستعارة بوصفها نوعا من التفاعل وهذه النظره نص عليها ما كس بلاك نفسه (٢) ومفهوم ريتشاردز هذا الذى ينظر إلى الاستعارة على أنها نوع من التفاعل بين المستعار منه والمستعار له ، يخلصنا من عيوب المفهومين السابقين (الاستبدال والمقارنة) وفضلا عن ذلك يقدم لنا نقادا

(١) السابق : ص ٣٤٤ .

Models and Metaphors p . p 25 47 .

(٢)

أكثر عمقا في طبيعة الاستعمالات الاستعارية وحدودها ، يقول ريتشاردز : عندما نستخدم الاستعارة في أبسط صورها فإنه يكون لدينا فكرتان عن شيئين مختلفين ، والفكرتان تتفاعلان معا وتدعمها كلمة مفردة أو عبارة يكون معناها هو محصلة هذا التفاعل (١) .

فالاستعارة عند ريتشاردز نوع من المقارنة ، ولكنها مقارنة مبنية على التفاعل بعكس ما نجده من مفهوم المقارنة في البلاغة الكلاسيكية ، فالمقارنة من وجهة نظرها قائمة على أوجه الشبه سواء كانت حسية أم معنوية ، أم كانت نوعا من القياس ، أى تشابها بين النسب ولذلك يقول « ريتشاردز » نفسه :

إن المقارنة بوصفها تأكيداً على المشابهة هي الطابع العام في كتابات القرن الثامن عشر ، وحيث كان المستعار له هو الجانب الأعظم أهمية في الاستعارة (٢) .

ويقدم لنا « ريتشاردز » مثالا يوضح به معنى التفاعل بين المستعار منه والمستعار له ، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر ويضوئه من الداخل ، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه ، وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلى الذى تقدمه لنا الاستعارة .

يقول الشاعر (دنهام) « Denham » ، مثلا ، وهو من شعراء القرن السابع عشر في إنجلترا مخاطبا نهر التيمز :

« هل يمكننى أن أنساب مثلك
وأن أجعل فى مجراك قدوتى العظيمة

يقتر ما هو الموضوع الذى أكتب فيه
عميق أنت ومع ذلك صاف
وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا
قوى دونما هياج ، ممتلىء دونما فيضان،^(١)

يمكننا أن نقول هنا : إن انسياب عقل الشاعر هو المستعار له « Tenor » ،
وأن النهر هو المستعار منه ، ومن الجدير بالملاحظة أن فى الآيات الأخيرة تبديلا
متكررا للمستعار له والمستعار منه ولا اتجاه التحول بينهما^(٢) .

« عميق أنت ومع ذلك صاف » : إن الكلمات هنا وصفية حرفية للمستعار
منه وهو النهر ، ولكنها وصفية بطريقة اشتقاقية أو استعارية للمستعار له وهو
عقل الشاعر .

« وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا » : إن كلمة وديع هي بالتأكيد وصفية
حرفية للعقل وهو المستعار له ، وعلى العكس من ذلك فهى اشتقاقية استعارية
بالنسبة للنهر ، ولكنى أزعم أن بطيئا تنتقل من النهر إلى العقل ثانية .

أما « قوى دونما هياج » ، فإنها تنتقل من العقل إلى النهر .
« ممتلىء دونما فيضان » ، إن الكلمات هنا تنتقل مرة أخرى من النهر إلى
العقل^(٣) .

إن النهر فى الآيات السابقة ليس مجرد زينة أو زخرف ، وليس ترتيبا لمعنى

عقل قبيح ، إن المستعار منه وهو النهر لا يزال يتحكم في الكيفية التي يتشكل بها المستعار له .

وعلى ذلك فإن المعول في الاستعارة ليس على أوجه الشبه فقط وتجميعها بشكل واضح للغاية ، إن المقارنة بوصفها تأكيداً على المشابهة ليست هي الأسلوب الكلي لهذه الاستعارة التي رأيناها عند (دنهام) والاستعارة في أبياته هي نوع من المقارنة ، ولكنها مقارنة قائمة على التفاعل والتشابه . برغم الاختلاف بين المستعار منه وهو نهر « التمييز » ، والمستعار له وهو عقل ، الشاعر ، ومن هنا حدث التبادل بين الصفات ، صفات النهر ، وصفات العقل على نحو ما رأينا في تحليل « ريتشاردز » لهذه الأبيات .

إن هذا التفاعل هو الذي يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر ، واكتشاف خصوصية انفعاله وتفرد تجربته وأصالته موقفه ورؤياه ، كل ذلك في ظل العلاقة التي توثقها الاستعارة بين الشعر واللغة .

إذن علينا أن نطلق اسم الاستعارة على مجرد عملية النقل اللفظية التي تأخذ شكل الاستعارة ، ولكنها لا تمثل بعداً جديداً في المعنى أو الشعور ، ثم إن استخدام مصطلح النقل في مفهوم الاستعارة حديثاً يحىء في إطار أن من المسلم به جريان الاستعارة في المعاني دلالية كانت أم شعورية ، ورفض هذا المصطلح قديماً على يد عبد القاهر يؤكد هذا المبدأ أو هذه الحقيقة ، ومن هنا يجب أن نفهم الاستعارة على أنها مبنية على الادعاء لا النقل وما يستتبع ذلك الادعاء من تفاعل على نحو ما أبان « ريتشاردز » وما وجدنا عنده .

وجدير بالذكر أن مصطلح « الادعاء » هذا الذي حل محل مصطلح « النقل » عند عبد القاهر مصطلح يتناسب وطبيعة الاستعارة من حيث إنها عمل فني مبني

على الخيال كما قلنا ، ثم إن هذا المصطلح الجديد يتفق وما تستلزمه الاستعارة من قدرة على رؤية حقائق الأشياء التي تدل عليها الألفاظ حتى يمكن الادعاء ويؤمن الخطأ فيه ، وحتى يستطيع المدعى أن يدرك الفروق الدقيقة بين هذه الحقائق ، وأن يختار من المعاني ما يكون معبرا عنها .

ولقد أخطأ كثير من الأدباء في عملية الادعاء هذه ، لأنهم لم يؤنسوا حفا من الدقة في الرؤية والأصالة في اختيار الألفاظ والمعاني ؛ ولقد ذكر الجرجاني في وساطته كثيرا من الشواهد التي يبدو فيها هذا النقص ويظهر في ثناياها ذاك المعجز وهنا يتأكد لنا أن للثقافة بمعناها الواسع دورا كبيرا في دقة هذا الادعاء أو عدم دقته ، وما أورده الجرجاني بصدد هذا من شواهد هو للتدليل على ما نجده من عجز أحيانا في عمل الأديب فيأتي على غير ما كان يرجى من سداد القصد وصحة التركيب ، وبراعة الخلق الأدبي ، وجدير بالذكر أن عامل الزمن له أثره في طبيعة التصرف في المعاني والتوليد فيها والتأليف بين المتنافر من أجزائها ، والشارد من دقائقها ، وفي ابتكار صور جديدة لا تنبوع عن الذوق من هذا مثلا ما استحسنت من استعارات امرئ القيس ، وزهير والنابغة ، وغيرهم من شعراء العصور المتأخرة كأبي تمام والمتنبي والبحتري ، وفيها من الطاقة والجدة ما لم يتوفر لشعراء كثيرين في عصورهم وفي العصور التي سبقتهم أو التي تلتهم .

والحقيقة أن فكرة الادعاء هذه فكرة طريفة جديدة ، أدت بعبد القاهر إلى أن جعل الاستعارة على ضربين : وقد سبق الحديث عنها في بيان الأقسام ضرب تعبير فيه المشبه به المشبه وتجرية عليه ، وهو ما عرفه البلاغيون من بعده بالاستعارة التصريحية ، وهي التي ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر

وكانك تدل به على صفة لموصوف مثل كلمت أسدا ، وأنت تعنى رجلا شجاعا
وضرب تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول ، وهو يختلف عنه ، وهو
ما عرف بعده بالاستعارة المكنية ، لأنه لا ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلي ،
ولأنما يثبت لشيء لازمة لشيء آخر كقولنا : ويد الريح تضرب ضربا غيفا ،
فإننا لا نستطيع أن نزعم أن هاهنا نقلا إذ ليس المعنى أننا شبهنا شيئا باليد ،
بل المعنى على أننا أردنا أن نثبت للريح يدا ، فالمشبه به لا يلقانا مباشرة ، ولأننا
يلقانا بها أضيف منه إلى المشبه (اليد) (١) .

يتضح لنا ذلك في بيت الحماسة (لتأبط شرا) حيث يقول :
إذا همزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك
فإنه لما جعل المنايا تضحك ، جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك
فيها ، فإننا الآن لا نستطيع أن نزعم في بيت الحماسة هذا أنه استعار لفظ النواجذ
ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه
بالنواجذ ، و شيء قد شبه بالأفواه (٢) .

والفرق واضح بين النوعين ، فوجه الشبه في النوع الأول موجود في
المشبه ، أما في القسم الثاني فلا يوجد وجه شبه ، ولأنما هو ووصف تكسبه
المشبه وتعطيه له ، إذ تجعل كما في المثال السابق للريح يدا ، وقوة وتصرفا .

وعلى هذا فالاستعارة المكنية لا تقوم على مجرد التشبيه وإنما تقوم على بث الحياة
والحركة في المشبه لغرض المبالغة ، ولعل فكرة الادعاء هذه فكرة مهمة لأنه

(١) دلائل الإعجاز - ص ٢٨٢

(٢) السابق ص ٢٨٤

كما يقول الدكتور شوقي ضيف ، يرتب عليها أن الاستعارة عمل عقلي (١) .

وقد يسأل سائل : إن البيان عند عبد القاهر اذن مجرد إقناع منطقي ؟ ،
والإجابة : إن البيان ليس عنده مجرد إقناع منطقي عقلي مجرد بحكم مؤدى المعنى
ولكن للتصوير قيمة كبيرة فيه من حيث تأثيره في النفس ، وهو يصل إلى
الإدراك العقلي عن طريق التشبع الحسى ، ولهذا كان الخيال عند عبد القاهر
أداة من أدوات الإقناع ، ولمسألة الخيال وبحث عبد القاهر لها فصل فى باب تال
ويتفق مع عبد القاهر فى ذلك « فخر الدين الرازى (ت ٥٦٠٦) حيث يقول
(إن الاستعارات التخيلية التى تكون فى مثل قول « لبيد بن أبى ربيعة » ،
(إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) ليس فيه نقل لإيه ليس المعنى أنه « أدعى ثبوت
اليد للشمال مبالغة فى إثبات المتصرفية له (٢) .

أما الوجه الثانى للتدليل على ما بدأنا به من أن المعنى هو المقصود فى
الاستعارة ، قوله تعالى : « وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثا » ، فظاهر
الآية يدل على أنهم أثبتوا للملائكة صفات الإناث واعتقدوا وجودها فيهم ،
ولعل هذا الاعتقاد مسموهم بالبنيات ، ولا يمكن أن يكون المعنى أنهم أطلقوا عليهم
لفظ الإناث ، أو لفظ البنات من غير إثبات صفة الانوثة ومعناها ، لأن الله
تعالى قال : (أشهدوا خلقهم . .) فإن كانوا لم يزيدوا على إجراء هذا الاسم على
الملائكة ولم يعتقدوا إثبات الصفة ، ولم يفعلوا أكثر من أن وضعوا اسما لما كانوا
مستحقين إلا للندم اليسير ولم يكن ذلك القول كفرا منهم (٣) .

(١) البلاغة تطور وتاريخ - ص ٢٨٣

(٢) نهاية الإيجاز - ص ٨٣

(٣) نهاية الإيجاز - ص ٨٣ ، ٨٤

لذا وجب ألا توصف الاستعارات بالفصاحة - ولا سيما المكنية - إلا على أساس المعاني .

وإن أردنا أن نزداد علما بالذي ذكرنا فلننظر إلى قول أبي نواس : (سقته كف الليل أكوّس الكرى) وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ولا أراد ذلك في الأكوّس ولكن لما كان يقال : سكر الكرى وسكر النوم : استعار للكرى الأكوّس كما استعار الآخر الكأس في قوله : (وقد سقى القوم كأس النعسة السهر) .

فإنه لما كان لكرى يكون في الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا ، جعل له كفا إذ كان الساقى يناول الكأس بالكف (١) .

ومن اللطيف النادر في ذلك ما تراه في آخر هذه الأبيات وهي «الحكم بن قنبر» (بالفتح) :

ولولا اعتصامي بالمثنى كلّما بدا بي اليأس منها لم يقم بالهوى صبري
ولولا انتظاري كل يوم جدى غدٍ لراح بنعشي الدافنون إلى قنبري
وقد را بنى ومن المثنى وانقباضها وبسط جديد اليأس كفيه في صدري

ومؤدى تعليق عبد القاهر على هذه الأبيات . . ليس المعنى على أنه استعار لفظ الكفين لشيء ، ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه وتمكن في صدره ، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون به الرجل بفضل القدرة على الشيء ، وبأنه متمكن منه ، وأنه يفعل فيه كل ما يريد ، كقولهم : قد بسط يديه في المال بنفسه ويصنع فيه ما يشاء .

فليس لك ألا أن تقول أنه لما أراد ذلك جعل للباس كفن واستعارها له ،
فأما أن توقع الاستعارة فيه على اللفظ فما لا تخفى استحالة على عاقل (١) .

لقد بنى عبد القاهر اتجاهه المعنوي هذا على أساس أن الاستعارة ضرب
من التشبيه ، ونمط من التمثيل ، والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه
القلوب وتدركه العقول ، وتستغنى فيه الأذهان والأفهام ، لا الأسماع والأذان (٢) .
لنا فلا شبهة عنده في أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بالاستعارة وسائر
أقسام البديع إلا من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للالفاظ في ذلك نصيب
أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب (٣) .

ويعود عبد القاهر ليؤكد أن المبالغة التي تدعى للاستعارة ليست في هذا
المعنى نفسه الذي يقصد إليه المتكلم ، ولكن في طريق إثباته للمعنى وتقريره إياه
ولا يمكن معرفة ذلك إلا من السياق الذي وجدت فيه الاستعارة فيقول (وهل
تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن
ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ، وهل قالوا : لفظه
ممكنة ومقبولة ، وفي خلافها قلقه ونائية ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا
بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبو عن
سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها وأن السابقة لم تصلح لأن
تكون وفقا للتالية في مؤداها (٤) .

(١) الدلائل - ٤١٣ ، ٤١٤ ط ١٩٦٩ ، والحكم ، شاعر عباسي توفي بعد سنة

١٠٨ هـ

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٦

(٣) أسرار البلاغة - ص ٢٦

(٤) الدلائل - ص ٣١

وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى يريد والغرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفص الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك الشاعر والشاعر فى توخيها معانى النحس ووجوهه التى علت أنها محصول النظم (١) .

وبعد ، أفليس هذا الكلام الذى صدر عن عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى هو صورته مطابقة لما قال ريتشاردز فى العصر الحديث ! بلى ، لقد أكد ريتشاردز الحقيقة نفسها عندما قال :

« إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال وصياغتها وسبكها ، لكننا إذا تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً ، أجبتنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذى لا شكل له ، ولا قالب ، إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة ، إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة . »

كما قال أيضا في كتابه « فلسفة البلاغة » :

« إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه وحجم أى شيء وطوله لا يمكن أن يقسدا إلا بمقارنتها بحجم الأشياء وأطوالها ، الأخرى التي ترى معها ، كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا عن علاقة ، هذه اللفظة بها يجاورها من ألفاظ ، (١) .

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية « ممارسة اللغة » ، إلى أن الفضيلة والمزية في أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضوعها الصحيح ، يقول :

« إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والنوازم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال .. مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والنسج ، والسلاسة والبلاوة والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها .

إن لكل سياق وضعه الخاص ، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذى ترد فيه ... إن هذا هو المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقررا ومعترفا به ، (١) .

ومن ذلك نستطيع القول بأن نظرية المعنى التى أقام عبد القاهر عليها فهمه للاستعارة رأت أن طبيعة لغة الشعر تعتمد على المفارقة ، ف لغة الشعر لغة مفارقات وهى لغة تلعب فيها الدلالات دورا كبيرا بالقدر الذى تلعبه الدلالات المحدودة فى لغة العلم مثلا ، ثم إن رؤية عبد القاهر للمعنى فى الاستعارة لم تكن رؤية محددة بحدود المعنى الفكرى الخالص ليس إلا ، ولكن المعنى الذى قصده هو كل ما ينتج عن السياق من فكر وإحساس ، وصوت ، وصورة ، وموسيقا بنوعيهما ، فالجليل فى الشعر عنده ليس موضوعه . بل نعمته وروعته الفنية ، لذا رأينا (كانت) يقول : (الجلال فى نفوسنا لا فى الطبيعة ، وإن الجلال فى الشاعر وشعره لا فى موضوعه) (٢) .

كما أن عالم الشعر فى نظر د كروتشيه ، عالم يخلو من التفكير والنقد والفلسفة فهو غالم الخيال المطلق ، بينما الفكر والفلسفة عالما الواقع والحقيقة ، والفلسفة تقتل الشعر (٣) ، لذلك يقول آلان د Alan ، : فى الشعر معان يزيق النثر عن شرحها ، وشيء من العبقرية الذى يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله (٤) .

ومن هنا كانت إساءة فهم الشعر والتقليل من أهميته مردها قبل كل شيء

(١) نقلا عن قضايا النقد الأدبى المعاصر - ٢٢١

(٢) روز غريسيب : النقد الجمال - ص ١٠٠

(٣) عبد الرؤوف مخلوف : ابن رشيق - ص ١٢١

(٤) روز غريسيب : النقد الجمال - ص ٩٨

للبلاغة في أهمية العنصر الفكري في ، ولكننا نستطيع أن نقبل بصورة أوضح كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول في الشعر حينما ننظر إلى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارئ (١) .

ولعل أوضح مثال على أن المعنى الذي قصد إليه عبد القاهر في الاستعارة ليس المعنى الغفل الخائض الذي يؤخذ من ظاهر لفظها ، وإنما هو كل العناصر التي ذكرناها مجتمعة من « فكر » ، « صوت » ، « إحساس » ، « صورة » ، « وخيال » هو تحليله للاستعارة في أبيات كثير عزة :

(ولما قضينا من منى كل حاجة ..) (٢) وفي التحليل نجد مفهوما كاملا لمعنى المعنى عنده ، فليس المعنى في نظرنا قلنا ، هو المحصول الفكري ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام ببعضه ببعض ، وكل ما نشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا .

لقد اتخذ عبد القاهر من فكرة « النظم » منطلقا نقله إلى أدق ما نفذ إليه في سياق تلك النظرية ، فقد انتقل من تفاوت الدلالات (٣) ، إلى مرحلة لم يتنبه إليها أحد من قبل من النقاد ، وقد أسعفته نظرية الجاحظ في (المعاني المطروحة في الطريق) على ذلك ، فقد خيل إليه أن الناس حين أساءوا فهم نظرية الجاحظ لم يلاحظوا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة ، فقولك : خرج زيد ،

(١) ريتشاردز : العلم والشعر - ص ٣١ وما بعدها

(٢) أسرار البلاغة : من ص ٢٧ - ٣٠

وانظر تعليق الدكتور محمد زكي العشماوي في « قضايا النقد الأدبي والبلاغة »

- ص ٢٢٩ .

(٣) د. أحمد عبد السيد : النقد التحليلي عند عبد القاهر ص ١٥٧ وما بعدها

قول تصل فيه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : « هو كثير رماد القدر ، أو « رأيت أسدا » ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو بلفظ أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإنك في مثل هذه الأقوال تطرح أولا دلالة أوليه تنتقل منها إلى دلالة ثانية ، وتصل بها إلى غرض جديد ، « إذ قد عرفت هذه الجملة فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ، ومعنى المعنى ، تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر (١) .

ومن مرحلة « معنى المعنى » ، يحى « علم البيان » ومباحث عبد القاهر له ، هذا ويتضح من منهج عبد القاهر في تحليل الاستعارة في الآيات التي أشرت إليها أنه يرد هذه الخصائص وتلك المزايا حتى ولو كانت حالات نفسية أو شعورية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفنى من الانتفاع بمختلف لقوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك ، لذا وجدنا أن الناقد « بروكس » لا يميز ما هو (فن) عما هو « غير فن » ، إلا بالشكل الفنى ، أى مجموعة العلاقات بين عناصر العمل الفنى التي تحدد طبيعته ، وحين يبدأ الفنان في خلق « الكائن الجديد » تتجمع جزئيات مادته وتركز عناصره المتباينة في صورة نهائية هي العمل الفنى ، وإن اجتمع هذه العناصر على النسق الذى انتظمها داخل العمل الفنى هو الذى يثيرنا إثارة فنية خاصة يمكننا أن نتبينها ونميز بينها وبين لون الإثارة الحياتية التي تحدثها أى من هذه العناصر في الحياة العامة (٢) .

(١) دلائل الإعجاز - ص ١٧٣

(٢) د أحمد عبد السيد : النقد الأدبي عند عبد القاهر ص ١٢٧ ، ١٣٨

ولعلنا نلح في هذا الكلام كله رؤية (هريوت ريد « H. Read ») الذي يقول : « إن القوى التي تمنحها البلاغة في الأسلوب تظهر أولاً بطريقة وصف الكلمات ثم بعلاقتها بالفكرة ، هذه العلاقة نفسها هي التي تعطينا القدرة على العرض أو التعبير ، (١) ، مما نجد أنه أيضاً لدى « بريكمان » في كتابه المسمى « الاستعارة » ، إنه يؤكد معنى التعبير أكثر من الفكرة المتضمنة ، ويؤكد العلاقة التي تتداخل في السياق مما ينتج عنه ذلك المعنى (٢) .

من هنا ، لا أعتقد أن هذا الذي ذكرت بعيد عن مفهوم عبد القاهر حول طريقة الشاعر في بناء وحدة خاصة للكلمات ، الأمر الذي يضيف إلى قوة الاستعارة ، كل ذلك واضح فيما طفق يعرضه من أمثلة ملمها ويداق عليها ، ومنها عملية المهم على قول ابن المعتز :

وإني على إشفاق عيني من العدى لتجمع مني نظره ثم أطرق

قائلاً :

لتنظر فيه فتأمله فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف إنما هو لأن جمل النظر يجمع ، وليس هو كذلك ، بل لأن قال في أول البيت (واني) حتى أدخل اللام في قوله : (لتجمع) ، ثم في قوله : « ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف ، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : (على إشفاق عيني من العدى) (٣) .

H. Read : English Prose style 138

(١)

C. B. Rose : A Grammar of Metaphor . 18

(٢)

(٣) ، (٤) دلائل الإعجاز - ص ٦٩ ، ٧٠

والاستعارة رائعة ليس من شك ، ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة الجروح للنظرة ، فان الجروح وحده ، ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك العناصر النيرة جمعها الشاعر ، والتي نجحت في الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسي .

وعلى هذا فتتظيم الكلمات عنصر مهم في جماليات الاستعارة ، وإن بحث الاستعارة يجب أن يتم في ضوء تفهم التنظيمات الداخلية للالفاظ المستعملة في تكوينها ، وهذا التنظيم يعطى لها غنى ومادة جديدة ، ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » و « اشتعل شيب الرأس » (١) .

ومن الأمثلة الجديرة بالنظر والتي أرجع فيها عبد القاهر روعة الاستعارة لما فى السياق كله من خصائص النظم والتركيب والترتيب فى الفصل الذى عقده عن بديع الاستعارة ونادرها قول الشاعر :

اليوم يومان قد غيبت عن بصري
نفسى فدأوك ما ذهبتى فاعتذر
أمنس وأصبريح لألقاك واحزننا
لقد تأنق فى مكر وهى القدر (١)

ففى استعارة التأنق للقدر هنا غرابة وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التى تدهشنا من استعارة التأنق للقدر ، ولكن الأمر هو فى أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور عند الشاعر ، عندما يتجمع ويتركز الانفعال حتى يبلغ أقصاه ، والذى مهد لهذا التطور ما عرضه علينا الشاعر فى البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبه له ،

فهو منذ أن غابت في حال من القلق والاضطراب والارق ، فلم تعد الحياة تجري كما كانت ، بل أبطأت أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدري سبباً لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنت يدها ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمناً لمعرفة السبب الذي من أجله هجرته صاحبتة ، وانظر إلى الالهة المشوبة بالحسرة في قوله : (نفس فداؤك) ، وفي الاستفهام الذي ختم به البيت الأول عندما قال : « ما ذنبى فاعتذر » ، ثم مواجهة الحقيقة المرة التي تشيع في قوله : « أمسى وأصبح لا لقاك » ، ثم صيحة الألم العميقة في قوله : « واحزنا » ، ثم هذه السكتة القصيرة التي آمن بعدها بأن النحس لا بد أن يكون فمكر كثير اقبل أن يحبك له خيوط هذا الحظ التمس ، فليس موتنا عادياً هذا الذي يقفه ، بل لا بد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة ، أحكم له فيها خيوط هذه المؤامرة .

وعلى هذا فالألفاظ في الاستعارة لا تقصد لذاتها ، وإنما لمعان ودلالات نستشفها من وراء وجودها في سياق مرتبطة بما تقضى أحكام النظم والمعاني النحوية ، ومن هنا كانت وظيفة الاستعارة عند ناقدنا أبلغ من الحقيقة التي يعبر عنها باللفظ الصريح ، كل ذلك أيضاً نجده عند « كليمانس » الذي يعالج المعنى في الاستعارة من وجهة النظر اللغوية وعلاقات السياق (١) .

وعلى هذا الأساس الذي فصلنا فيه القول ، وضع عبد القاهر مقياس الصورة الأدبية الاستعارية وغير الاستعارية ، وينحصر هذا المقياس في قدرة الصورة على نقل الفكرة والعاطفة من خلال الصياغة الخاصة بها بأمانة ودقة ، والصورة على هذا الأساس هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، لذلك كان الجمال

(١) . C . B . Rose · A Grammar of Metaphor P · 17 , 18 , 20 .

عند «جاريث» هو دلالة الصورة على الإحساس^(١) مما هو لدى عبد القاهر أيضا .

وجدير بالذكر أن الصورة الاستعارية عندما تخضع في ترتيبها في النظم على حسب ترتيب المعاني المصورة في النفس كما أبان عبد القاهر ، فإنها توضح لنا مدى تماسك الإنتاج الفني وتعبيره كله عن لحظة شعورية واحدة تسود بين أجزائه فإن كل وصف تمت به الصورة من جمال أو روعة أو قوة ، مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ونفسه وعواطفه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد ، لذلك كانت الصفات الرئيسية لآثار الأدبية الجيدة متمثلة في شيئين هما الرقة . والقوة ، فالقوة توظف انتباه القارئ ، وتحمل عقله معاني رائعة حية ، والرقة تبعث العاطفة صادقة ، وتلبس الأفكار جدة وبهاء ، وعلى هذا فالأدب الخالد يقوم على « عنصرين ، أولهما : الشعور الصادق معتزجا بالصدق الصحيح ، وثانيهما : القدرة البيانية التي تتجلى في إخضاع كليهما للآخر أى التصوير .

وبهذه النظرة التي وجدناها عند عبد القاهر تكاملت نظريتنا المعاني والبيان ، وذلك بربط ناقدنا الصورة الاستعارية في أثناء تحليله لها بالسياق ، وبمقتضيات النظم والمعاني النحوية .

ونضيف فنقول : بهذا المنهج أكد عبد القاهر من خلال نظريته : أن القيمة الحقيقية في الاستعارة وغيرها من ضروب المجاز ليست لها من حيث هي تشبيه أو استعارة أو كناية ، بل لها من حيث قدرة الاستعارة أو الكناية على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبي ، وهى لها من حيث قدرتها

على التفاعل مع غيرها في السياق ، فلم تعد الألوان مجرد حلى لفظية ، أو بهرج من التعبير أو زخرف من الشكل ، وهو بهذا المنهج أيضا وبذلك النظرة الثاقبة لا يفرق بين التعبير والجمال ، ولعله في ذلك يخالف الكثيرين من الدارسين في ميدان البلاغة ممن يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومحسنات ، ويفردونها بالبحث والدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة ، يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل البعض يظن أن للاستعارة قيمة مستقلة عن السياق الذي وردت فيه مثلما كان يفعل ابن المعتز (١) ، ومثلما فعل ابن قتيبة أيضا (٢) ، وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال وحده في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية أو بديعية منهج لا ينهض على أساس صحيح ، لأن هذا لا يتفق مع الحقيقة التي طالما نبهنا إليها عبد القاهر ، وهي ألا نحكم على شيء في داخل العمل الفني حكما مستقلا ، وإنما يجب الربط بين عناصر العمل الفني كلها في ضوء وحدة كلية ، وفي اعتماد الجزء على الكل ، وفي التكامل التام الذي بين عناصر اللغة المختلفة ، وعلى ضوء هذا المفهوم لم يقسم عبد القاهر مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ، يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة زخرفة التعبير ، يعنى تزويقه وتجميله ، لكن

(إذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله في النطق) (٣) ، (كما أن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع

(١) انظر درسه لباب الاستعارة في كتابه البديع

(٢) انظر تحليله لآيات كثير عزة (ولما قضينا من منى كل حاجة) في - الشعر

والشعراء : من ٩ - ١٣ .

(٣) دلائل الإعجاز - ص ٣٥

الالفاظ. الدالة عليها في النطق (١) .

هذا بالنسبة للمنتج ، أما بالنسبة للقابل ، فليس ثمّة تجزئة أيضا ، نلاحظ ذلك لدى الدكتور هدارة إذ يقول :

« الشعر فن يؤثر في نفس الإنسان بما فيه من جمال ومتعة ، وإثارة فنية للأحاسيس والمشاعر ولا يمكن أن ينظر إليه من ناحية محتواه فحسب ، أو من ناحية شكله بصورة عامة ، فالإنسان لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجزءا على دفعات ولكن الإحساس ينتقل إليه مباشرة وتتفعل نفسه بالتأثير دفعة واحدة ، (٢) .

« وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ. بسبب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك ، (٣) ، ولن تجد أيمن طائر وأحسن أولا وآخرأ وأهدى إلى الإحسان ؛ وأجلب الاستحسان من أن ترسل المعاني إلى سجيته ، وتدعها تطلب لأنفسها الالفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع في نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو المذى أنت منه بعرض الاستكراه وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم (٤) .

وإذا كان هذا هو منهج عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ، وهذه هي نظرتة للصورة الأدبية التي لا تخضع لعملية الخلق الأدبي فيها للحظتين ، لحظة تأليف ، ثم لحظة تحسين وزخرفة بالاستعارة وغيرها ، فإننا نرى ناقدا مثل

(١) السابق - ق : ص ٣٨

(٢) الدكتور محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ص ٥٣٣

(٣) دلائل الإعجاز - ص ٣٨

(٤) انظر أسرار البلاغة - ص ١٩ ، ٢٠

« كروتشيه » يرى أن هذا الاتجاه ملا ساحة فلسفة الفن والجمال ، وخذع كثيرا من الناس ، ولذلك نراه يعلق على هذا المنشحى بقوله :

لم يقتصر شر البلاغة التى تقول بوجود لغة مزخرفة مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد ، كما يقول : « ليس التعبير والجمال مفهومان اثنين ، فإما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بديننا ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره وليس إذن بمزخرف (١) .

فكروتشيه يرى أن موضوع التفريق بين التعبيرات المزخرفة والتعبيرات العارية يرجع فى الحقيقة إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر والمنطق بالفن والجدل ، ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين إحداهما لغة علمية صارمة ، تستخدم فى تاريخ ميدان الشعر ، ولغة الاتصال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف وذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا (٢) .

ولذلك هاجم كروتشيه بعنف تلك النظرة التى فصلت بين النحو وبين البلاغة فقد ظن أصحاب هذه النظرة أنه ما دامت اللغة نحوا فينبغى أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية والذى زاد الأمر خطرا فرض النظرة المنطقية للغة

(١) بندتو كروتشيه : المجلد فى فلسفة الفن - ٦٤، ٦٥

(٢) السابق - ص ٦٦

سلطانها على منهج البلاغة ودراستها ، وحين يهاجم كروتشيه هذه النظرية المنطقية إلى اللغة ، إنما ينبهنا بمد القاهر من قبله إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الصور الشعرية ، وفي دراسة الأدب ونقده بعامة .

يقول كروتشيه في ذلك بصراحة :

«على أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير المزخرف لتصنيف صور الفكر تصنيفا نظريا هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة ، فإذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو ، وبالتالي - إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن - إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب البلاغي في التعبير وهو يتقدم معه جنبا إلى جنب ، فقد نشأ معا في العصر اليوناني القديم ، ومعا يعيشان في أيامنا هذه رغم تعارض الأول مع الآخر ، وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الروماني فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين ، أو في بعض المراكز المصطفاة شعورا قويا بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وأن هذا التوحيد محتوم وسهل ، ما دمنا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، لذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع، (١) .

حقا إن النظرية المنطمية تحد من فهمنا للغة ، ولوظيفتها ، ولطبيعة تكوينها ولطريقة استخدام صورها في التعبير الأدبي ، لذا رأينا كثيرا من النقاد القدامى

كالسكاكي وغيره يتأثرون بالنظرة العقلية البحتة التي سبقت تصورهم في فهمهم لطبيعة لغة الشعر ذلك ، لأن مستوى الحياة العقلية لم يحسن التفريق التام بين الحكم الفني الوجداني بالحسن أو القبح ، والحكم العقلي بالصواب والخطأ ، (١).

وبذلك علت البلاغة آنذاك بطريقة المدارس واستحال الاحتكام فيها إلى غير النظر العقلي ، والضبط المنطقي فخلق ذلك من مباحث بلاغتنا آثارا لاتزال هي الواضحة كاعتياس الظواهر الفلسفية في تعاريفها وتقاسيمها ، وضوابط بحثها والتزام الوفاء بذلك التزاما أدخل حتما بالظواهر الفنية الأدبية التي هي اللباب ، والجوهر فلا تذوق ولا اتصال بالثروة الأدبية ولا تحكيم للذوق .

ولعل من عيوب هذه النظرة العقلية أيضا اهتمامها بالبحث في أجزاء الجملة في أبواب البيان الثلاثة ، وأولها الاستعارة ، لذلك كانت دائرة البحث محدودة بالألفاظ . لا تنتظر في السياق كسكل وإلى ارتباطات الجمل بعضها ببعض الآخر ، ومن هنا كان هذا التصور في الفهم وما ترتب عليه .

وامتدادا لما وجدناه عند عبد القاهر ومن لف لفه في نظريته إلى المعنى يمكننا إدراك معنى الفصاحة التي تطلق على الألفاظ وبلاغتها ، فهذه البلاغة والفصاحة لا ترجع إلى الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها وإنما ترجع إلى صورتها ، ومرضاها الذي تتجلى فيه وبعبارة أخرى ترجع إلى نظمها وما يطوى فيه من خصائص ، معنى ذلك أن هذه الصفات ليست لها في أنفسها وإنما هي صفات عارضة لها في التأليف والصياغة بسبب دقائق بلاغية لم تكن لها من قبل سياقها الذي أخذته في صور نظمها ، وعلى هذا فالإعجاز القرآني يرجع إلى خصائص في أسلوبه

(١) أمين الخولي : فن القول : ١٨٢ - ١٧٠ ، شروح التلخيص - ج ٢ -

أو بعبارة أدق إلى خصائص في نظمه تطرد في جميع آياته ، ويورد عبد القاهر بعد ذلك اعترافا بالمعنى المتداول للفصاحة التي توصف بها المفردات حيث يقول:

اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين : قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ- ، وقسم يمزى ذلك فيه إلى النظم ، فالقسم الأول ، الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة ، وما كان على الجملة مجاز واتساع ، وعدول باللفظ- عن الظاهر (١) ، وفي هذا الكلام تفسير معنى اللفظ- بأنه (الصورة) التي تحدث في المعنى .

والقسم الثاني ؛ يلتقى بالنظم لأنه يرى أن الفصاحة من خصائص النظم والتأليف وليست من خصائص اللفظ- فهي طريقة مخصوصة في نسق الكلام بعضها على بعض ولا دلالة عنده للفظ مفردة كما سبق أن أوضحنا مرارا ، وهل يجد هذه اللفظة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملأمتها معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخوانها ، وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه قلق وناية ومستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها (٢) .

إذن فاللغة عند عبد القاهر ليست مجرد ألفاظ ترص ، أو صور ترتب، بل أنها مجموعة من العلاقات تتفاعل فيها الصور الاستعارية مع غيرها من الصور وعناصر الأسلوب ، ومذهبه في ذلك هو مذهب العالم السويسري المعروف « فردينا ندى سوسير » ، ثم اللغوي الفرنسي « أنتوان مابيه » (٣) .

(١) : دلائل الإعجاز - ص ٣١ ،

(٢) السابق - ص ٣٠ .

(٣) الدكتور محمد مندور : النقد المنهجي - ص ٣٢٧ ، في الميزان الجديد -

لقد وجدته يؤكد هذا المنهج مره أخرى بقوله : كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا من التأليف ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب (١) ، وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبها ، ما معناه وما محصوله (٢) .

ويلتقى عبد القاهر في هذا المفهوم أيضا مع مفكر آخر ألماني يدعى « فنت » الذي أوضح حدود النظرية الرمزية في اللغة والتي تنظر إلى الألفاظ على أنها لم تستعمل لتحديد الأشياء المتعينة بذواتها وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة أو تجارب الغير صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث ، وإنما نضع الألفاظ ونستعملها لتحريك هذه الصورة الذهنية الكامنة ، فعندما نقول : « رجل » لا يمكن أن يثير هذا اللفظ في نفوسنا شيئا ما لم يكن في ذهننا صورة للرجل ، واللفظ رمز وعمر لهذه الصورة (٣) .

وبإيجاز تستطيع الصورة الاستعارية بوضعها في السياق أن تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها ، واللاحقة بها ، وبما يكن أن تكتسبه في مكانها الذي وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة ، ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء أما الكلمة المستخدمة في سياق فهي شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد ، ذلك لأن خاصية اللغة حين تستخدم استخداما أدبيا هي أنها إيجائية فهي لا تكتفى بأن تقرر وتبرر عما تقول ، ولكنها كذلك تهدف إلى

(١) أسرار البلاغة - ص ٨ .

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٣٨ .

(٣) في الميزان الجديد - ط ٢ - ص ٤٩ .

النأثير فى اتجاه القارىء واقناعه وتغيره تغيرا تاما (١) .

لذلك ينبغى تمثىل الصور الجزئية والاستعارات المختلفة فى وحدة شاملة تربط بينها ، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مشيرة أو مؤثرة بذاتها اكننا حين نتمثلها فى الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الاعاجيب ، فإذا انعمت الصور الجزئية عن مجموعة الصور المكونة للتصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة ، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والحسب بحيث يتجاوب أصداؤها فى كل مكان من القصيدة (٢) .

و لذا كانت الصورة الاستعارية كشفا نفسيا لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، (٣) وعبد القاهر فى حكمه هذا على الصورة البيانية ، ودرسه لها فى إطار نظريته فى النظم ومنهجه التحليلى اللغوى النقدى ، إنما يعطينا صورة صادقة لمفهوم الجمال عنه ، معنى هذا أن الشاعر يسوى تجربته من مجموعة العناصر والدوافع النفسية تتجمع فى ذهنه ، ويؤلف بينها وينسج منها عمله فى صورة منسقة جميلة يستطيع فيها أن يوحد بين عناصر تعبيره ، ويحدث العلاقات بينها بحيث تصبح كيانا واضحا اعمل فنى له روابطه الحية ، وإذا لم تبلغ التجربة الفنية مدى واضحا من دقة هذا الدأليف والنوحيد ، فإنها لا تؤثر فىنا ، وبالتالى تكون التجربة رديئة لم يحسن الفنان جمع دوافعه وتنسيقها تنسيقا يجعلنا نستجيب إليه ، وبذلك

W & warren : Theory of Literature P . 12 (١)

(٢) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب - الصفحات ٩٨ ، ١٠٠

٩٦ ،

(٣) التفسير النفسى للأدب ص ٩٦ وما بعدها .

لا يستطيع هذا النوع من التجارب أن يسيطر على حياتنا المعنوية ، وينظمها تنظيماً يجعلنا نشعر بارتياح ورضى عميقين ، فلا يكون التعبير جميلاً بدون العرض ، ولا بد للعرض من أن يكون له شكل ما ، وهذا الشكل الذى تأخذه وسيلة التعبير هو ذاته أحد العناصر التى يتألف منها تأثير اللغة ، (١)

لذلك نرى الفنانين يجيدون فى تجاربهم بحسب ما يستطيعون من النهوض بهذه الصياغة وذلك التنظيم ، ولا شك أنهم يعانون فى تمثيل ما يصوغون وينظمون من انفعالاتنا الوجدانية كما يبذلون الجهد والطاقة فى تأليف العناصر وإحداث العلاقات والروابط مما يتفوقون فيه على الأشخاص العاديين .

الحكم الثانى :

ويقودنا الحديث عن المعنى فى الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر ، وهو ، هل الاستعارة مجاز لغوى أم أنها مجاز عقلى ؟ ، وللإجابة نقول :

إن المجاز فى صيغة أسد فى قولنا : (رأيت أسداً يحمل السلاح) ليس فى مجرد الاسم ، بل المجاز فى تقديرنا لصفة الأسدية للرجل ، ومن هنا يكون التصرف واقعاً فى أمر عقلى لا فى أمر لغوى ، فهذا المجاز عقلى (٢) .

أو بمعنى آخر : إن العقل جعل الرجل الشجاع من جنس الأسد ، وجعل ما ليس فى الواقع واقعاً مجاز عقلى (٣) ، وعلى ذلك يطلق المجاز العقلى على إسناد الشيء لغير من حوله وعلى التصرف فى المعانى العقلية على خلاف ما فى الواقع .

(١) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال - ص ١٨٩ .

(٢) نهاية الإيجاز - ص ٨٥ .

(٣) ٢٠ (ط ٣) من تجريد العلاقة البنائى على مختصر سعد الدين التفتازانى

على متن التلخيص - ص ١٧١ .

ونحن إذا ربطنا هذه القضية بمسألة الادعاء السابق ببيانها ، قلنا : إن المقصود بأن الاستعارة مجاز عقلي أن التصرف في أمر يدرك بالعقل لأنها لا تطلق على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به (١) بحيث تكون حقيقة المشبه به شاملة للمشبه بإدخاله في جملة ، أفراده بالادعاء العقلي المبني على المشابهة : فإن الأسد لم يطلق على الشجاع مثلا حتى اعتبر فردا من أفراد جنس الأسد بالادعاء .

هذا ما نصره عبد القاهر في « دلائل الإعجاز » ، حقيقة ، من أن الاستعارة « مجاز عقلي » ، مؤكدا جانب المعنى فيها ، وتبعه في ذلك الإمام « فخر الدين الرازي » ، مقلدا ، والذي نصره في (الأسرار) غير ذلك ، فقد اعتبر المجاز بالاستعارة « لغويا » ، (٢) ، لأننا وإن أجرينا للرجل صورة الأسد وهيئته ، واسم الأسد موضوعا للشجاعة وحدها ، وإلا كان اسم صفة لا اسم جنس ، بل هو موضوع للبنية المخصوصة ، فإذا أجرينا اسم الأسد على الرجل تبعاً لثبوت صفة الشجاعة فيه ، فقد سلطنا الصيغة بعض ما هي مستحقة له في أصل الوضع ، وهو بنية الأسد وهيكله ، فيكون هذا إزالة له عما وضع في الأصل بإزائه (٣) .

ويتردد القزويني فيما بين الوجهتين ، ففي الوقت الذي يعد فيه الاستعارة مجازا عقليا يرتضى كونها مجازا لغويا ، ويدلنا على ذلك بكونها موضوعا للمشبه به لا للمشبه ، ولا لأمر أعم منها ، كالأسد فإنه موضوع للسبع المخصوص

(١) الإيضاح ، « بغية الإيضاح » ، - ٣ - ط ٥ - ١١٤ .

(٢) أسرار البلاغة - ص ١٥٥ ، ٤١٨ ، ٤٢٦ .

(٣) أسرار البلاغة - ص ٤٢٦ ، الرازي في نهاية الإيجاز - ص ٨٤ وما بعده .

لا الرجل الشجاع ، ولا للشجاع مطلقا ، لأنه لو كان موضوعا لأحدهما لكان استعماله في الرجل الشجاع من جهة التحقيق لا من جهة التشبيه ، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقا لكان وصفا لا اسم جنس (١) .

ولقد أكد عبد القاهر غير مرة في (أسرارهِ) أن الاستعارة مجاز لغوى ، وهو بصدد حديثه عن الفرق بين المجازين اللغوي والعقلي ، وفي بيانه الفرق بين قولنا : (وشى الربيع) ، وجعلنا الأسد على الرجل مجازا لغويا استعاريا . « فإذا قلنا خط أحسن مما وشاه الربيع أو صنعه الربيع ، كنا قد ادعينا في ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا ، وأنه شارك الحى القادر في صحة الفعل منه ، وذلك تجوز به من حيث المعقول لا من حيث اللغة .

لأنه إن قلنا : إنه مجاز من حيث اللفظ صرنا كأننا نقول : إن اللغة هي التى أوجبت أن يختص الفعل بالحى القادر دون الجماد ، وأنها لو حكمت بأن الجماد يصح منه الفعل والصنع والوشى والتزيين والصبغ لكان ما هو مجاز الآن حقيقة ، ولعاد ما هو الآن بتأول معدودا فيما هو حق محصل ، وذلك محال (٢) .

ويزيل عبد القاهر أى شبهه فى فهمنا لذلك فيقول فى موضع آخر : « فإذا قلت : فعل الربيع الوشى ، فإنك تريد بذلك معنى معقولا وهو أن الربيع تسبب فى وجود الأنوار التى تشبه الوشى ، فقد نقلنا الفعل من حكم معقول وضع له إلى حكم آخر معقول شبيه بذلك الحكم ، فصار لذلك كتنقل الأسد عن السبع إلى الرجل الشبيه به فى الشجاعة ، (٣) .

(١) الإيضاح - ٢ - ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٢) أسرار البلاغة : ٤٥١ .

(٣) السابق : ٤٥٢ .

أفتقول الأسد على الرجل مجاز من حيث المعقول لا من حيث اللغة كما قلت في صيغة فعل إذا أسندت إلى ما لا يصح أن يكون له فعل ، لأنها مجاز من جهة العقل لا من جهة اللغة ؟ ، فالجواب أن بينها فرقا ، وإن ظننتهما متساويين ، وذلك أن « فعل » موضوع لإثبات الفعل للشيء على الإطلاق والحكم في بيان من يستحق هذا الإثبات وتعيينه إلى العقل ، وأما الأسد فموضوع للسبع مطلقا واللغة هي التي عينت المستحق بها وبرسمها ، وحكمها ثبت هذا الاستحقاق والاختصاص ، ولولا نصها لم يتصور أن يكون السبع بهذا الاسم أولى من غيره ويقول في موضع آخر : « أما بالنسبة للأسد أيضا فقد نقلته عن شيء هو أصل فيه باللغة لا بالعقل ، وأما الفعل فلم تنقله عن الموضع الذي وضعت اللغة فيه ، (١) » .

وإن كانت الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع الاسم لها وجدها ، بل لها في مثل تلك الجثة وهاتيك الصورة والهيئة ، وتلك الأنياب والمخالب إلى سائر ما يعلم من الصور الخاصة في جوارحه كلها ، ولو كانت وضعت لتلك الشجاعة التي تعرفها وحدها لكان صفة لا اسما ، ولما كان كل شيء يفضى في شجاعته إلى ذلك الحد مستحقا للاسم استحقاقا حقيقيا على طريق التشبيه والتأويل (٢) .

ويخرج لنا عبد القاهر بعد ذلك كله بتعريف ذي صيغه محددة للمقصود بالمجاز العقلي قائلا : « هو كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل » (٣) .

(١) السابق : ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

(٢) أمرار البلاغة : ٤٥٥ .

(٣) السابق ص ٣٣٢ ، ٣٣٣

ولم يكتف عبد القاهر بالامر عند هذا الحد ، بل رأته يسرف في إيراد الأمثلة لزيادة تأكيد ما سبق أن قاله : وليوضح المراد بكلمة (تأول) في تعريفه هذا ، فيأتى ببديت البحرى الذى يقول فيه :

فَصَاغَ مَا صَاغَ مِنْ تَبَرٍ وَمِنْ وَرَقٍ وَحَاكَ مَا حَاكَ مِنْ وَشَى وَدَيَّسَاجٍ
وفاعل هذه الأفعال فى البيت ضمير يعود إلى الربيع ، فقد أثبت الصوغ له وذلك خارج عن موضعه من العقل لأن إثبات الفعل لغير الله تعالى ، لا يصح عند العقل ، إلا أن ذلك على سبيل التأول بمعنى أن العرف الجارى بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سبباً أو كالسبب فى وجود الفعل كأنه فاعل ، فلما أجرى الله سبحانه وتعالى العادة أن تورق الأشجار وتظهر الأنوار ، وتلبس الأرض ثوب شبابها فى زمان الربيع ، صار يتوهم فى ظاهر الأمر كأن لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع ، فأسند الفعل إليه على هذا التأول (١) .

ولذلك لا يجوز عبد القاهر الحكم على الجملة بأنها مجاز إلا على أساسين :
فأما أن يكون الشيء الذى أثبت له الفعل مما يصح أن يكون له تأثير فى وجود المعنى الذى أثبت له ، وذلك نحو قول الرجل : « محبتك جاءت بى إليك » فهذا ما لا يشتبه على أحد أنه مجاز ، لأن المحبة لا يعقل أن تجيء بإنسان ، وأما أن يكون قد علم من اعتقاد المتكلم أنه لا يثبت الفعل إلا لله تعالى (٢) . ويرى عبد القاهر أن الإيمان بهذا اللون من المجاز ضرورى لرجل الدين وأن من يقدر فيه ويصفه بغير الصدق يخطئ خطئاً عظيماً ، ويطيل عبد القاهر فى هذا الحديث بما لا حاجة لنا إليه هنا .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٥ .

(٢) السابق - ٢٣٧ - ٢٣٩ .

وهذا الرأي الأخير ، وهو اعتبار عبد القاهر الاستعارة مجازا لغويا ، هو ما ذهب إليه جملة علماء البلاغة ، وأجمعوا عليه ، وقد حد دوه بأنه مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي ، والمعنى المجازي المشابهة ، وسمى عند معظمهم « المجاز الاستعاري » ثم إن هناك المجاز الذي لا تكون فيه مشابهة ويسمى « المجاز المرسل » وسمى مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة ، كما في المجاز بالاستعارة .

ولقد أضاف السكاكي إلى أقسام المجاز اللغوي ما سماه المجاز اللغوي الرابع إلى معنى الكلمة غير المفيدة ، ويدخل في الاستعارة ، وقد عرفه بقوله :

« هو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق مع قيد فنستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد بمعونة القرينة . وذلك مثل استعمال (المشفر) - وهو موضوع للشفة - مع قيد أن تكون شفة بعير - استعمال الشفة ، فتقول : (فلان غليظ المشفر) في ضمن قرينة دالة على أن المراد هو الشفة لا غير ، أو مثل أن تستعمل الحافر - وهو موضوع للرجل مع قيد أن يكون رجل فرس أو حمار - استعمال الرجل بالإطلاق اعتمادا على دلالة القرائن على ذلك ، (١) .

وسمى هذا القبيل مجازا لتعديده عن مكانه الأصلي ، واستعاريا لوجود المشابهة ، ولغويا لاختصاصه بمكانه الأصلي بحكم الوضع ، وغير مفيد لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو (ليث ، وأسد) ، (وحبس ومنع) .

ولقد أفاد السكاكي من هذا الضرب من المجاز اللغوي مما كتبه عبد القاهر من قبله في الاستعارة غير المفيدة ، حيث يقول : (٢) .

(١) مفتاح العلوم - ص ١٧٢ .

(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٧ .

« فالعرب مثلاً قد وضعوا للعضو أسامى كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان ، نحو وضع الشفة للإنسان ، والمشفر للبعير ، والجحفة للفرس ، وما شاكل ذلك من فروق ، فإذا استعمل الشاعر شيئاً منها في غير الجنس الذى وضع له ، فقد استعاره منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه ، فالشاعر الذى قال :

فَبَشَّنا جُلوساً لَدَى مُهْرِنَا نَنْزِعُ مِنْ شَفْتَيْهِ الصَّفَارَا

استعمل الشفة فى الفرس وهى موضوعة للإنسان ، فهذا لا يفيدك شيئاً زائداً عن اللفظ المختص ، إذ لا فرق من جهة المعنى بين قوله : من شفتيه ، وقوله : من جحفتيه ، فالاستعارة هنا تنقصك جزءاً من الفائدة أشبه وهى فى الوقت نفسه قد فوتت غرضاً من أهم الأغراض اللغوية ، وهى التخصيص الذى أراده صاحب اللغة (١) . وهذا يؤدى فوق ذلك إلى إيهام الاشتراك ، وأن الشفة والجحفة والمشفر ألفاظ مترادفة ، وكل منها يدل على العضو المخصوص فى سائر أنواع الحيوان ، ومثل هذه الاستعارة يسميها عبد القاهر الاستعارة « غير المفيدة » (٢) وهى التى يبدو فيها مجرد النقل واضحاً بحيث لا تعدو أن تكون اللفظة المستعارة مجرد تبادل لغوى فقط مكان أخرى .

(١) معنى ذلك أن هذا الاتجاه يتعارض مع مرونة اللغة وسعتها التى خصصت لكل معنى من المعانى اللفظ . الخاص به الدال عليه حتى يتفق الاشتراك الذى قد يؤدى إلى الخفاء وإلى كد الذهن فى تحصيل المراد ، وعلى الأديب أن يراعى الفروق الدقيقة فى معانى الألفاظ لئلا يفوت الحكمة التى قصد إليها واضع اللغة .

(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٤٨ .

أما المفيدة ، فهي عندى ما بان باستعارتها فائدة ومعنى من المعنى لولا مكان الاستعارة لم تحصل تلك الفائدة ؛ ولم يتحقق الغرض المقصود (١) .

وجدير بالذكر أن البلاغيين بعد عبد القاهر سمو الأولى بالعامية ، والثانية بالخاصية وقد مر بنا ذلك فى بيان الأقسام .

وهكذا نلاحظ مدى تأثير السكاكى بعبد القاهر ، والفارق واضح بين دراسة عبد القاهر التحليلية النقدية المتأنية ، وبين دراسة السكاكى الموجزة السريعة التى اقتصرت على مجرد وصف هذا المجاز بأنه غير مفيد على غرار ما رأينا ، بل إن السكاكى فى شواهد التى ساقها ناقل من عبد القاهر ما أورده نفسه .

الحكم الثالث :

ونتقل مع عبد القاهر من حديثه عن الاستعارة المفيدة وغير المفيدة إلى حكم آخر ، وهو الرأى فى ترجمة الاستعارة ، وليبان ذلك نقول :

من المرجح أن عبد القاهر لم يكن يعرف لغة أجنبية غير العربية برغم أنه أورد هذا البيت وهو :

لو لم تكن نية الجوزاء رخدمته لما رأيت عليهم اعتماداً مستطيق
وقال : إنه معنى بيت فارسي مترجم (٢) فلربما يكون قد سمع ذلك لأن كلامه عن اللغة الفارسية كلام غير العارف بها ، ولكنه يلجأ إلى العقل فى صورتها ، فعندما تحدث عن الاستعارة ، وقسمها قسمين ، كما سبق القول : إلى مفيدة ، وغير مفيدة ، ومثل لغز المفيدة بأن تطلق اسم (المرسن) وهو أنف

(١) السابق : ص ٣٨ ، ٤٤٨ .

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٤١ .

غير الآدمي على أنف الآدمي ، قال : إن هذا اللون لا يتصور أن يكون في غير لغة العرب ؛ بل إنه وجد في لغة الفرس مراعاة نحو هذه التمروق ، ثم نقلوا الشيء من الجنس المخصوص إلى جنس آخر كانوا قد سلكوا في لغتهم مسلك العرب في لغتها (١) .

أما الاستعارة المفيدة فإن الكثير منها تراه في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس ويجرى به العرف في جميع اللغات ، فقولك : رأيت أسدا - تريد وصف رجل بالشجاعة ، وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربي والعجمي وتجده في كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا : زيد كالأسد على التصريح بالتشبيه كذلك ، فلا يمكن أن يدعى أننا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة لا يعرفها غير العرب ، أو لم تنفق لمن سواهم (٢) .

فكلامه عن الاستعارة غير المفيدة واضح كل الوضوح في عدم معرفته بلغة الفرس ، وحديثه عن الاستعارة المفيدة مبني على العقل ، وجعل الحكم شاملا لجميع اللغات ، مما يدل على أن مرجعه في ذلك الحكم هو العقل ، لا معرفته بجميع اللغات ، وكان عبد القاهر يرى هذا الإحساس الذي يدفع إلى الاستعارة والتشبيه إحساسا مشتركا بين الناس جميعا .

ويرى عبد القاهر أنه إذا لم يكن في اللغة المنقول إليها اسم خاص بجنس من الأجناس جاز أن يعبر بالاسم العام عند الترجمة ، ومثال ذلك أن تترجم كلمة (المرسن) إلى لغة غير عربية ، و (المرسن) : أنف غير الآدمي

(١) السابق : ص ٢٥ .

(٢) السابق : ص ٢٥ .

فإذا كانت اللغة المترجم إليها لم تضع كلمة لآف غير الآدمى جاز أن تترجم كلمة (المرسن) وأن يترجم (الحفان) وهو ولد لنعام باللفظ المشترك الذى هو كالأولاد والصغار لأنه لا يجد فى اللغة التى يترجم إليها لفظاً خاصاً ، ويكون مصيباً ومؤدياً للكلام كما هو .

أما ترجمة الاستعارة فى قولنا : رأيت أسداً ، نريد الرجل الشجاع ، فمن الواجب أن نذكر الاسم الخاص فى تلك اللغة بالأسد ، وأن يكون النقل لعبارة رأيت أسداً على هذه الصورة . ولو أنه ذكر مكان الأسد المراد منه ، فترجم العبارة بما معناه : رأيت رجلاً شجاعاً شجاعة شديدة ، وترك ذكر الأسد ، لم يكن مترجماً للكلام بل كان مستأنفاً من عند نفسه كلاماً (١) .

معنى ذلك عند عبد القاهر أن ترجمة الاستعارة إلى لغة أجنبية يجب أن يحتفظ فيها بصورة الاستعارة حتى تحتفظ بقوتها فى التأثير ، ولا يسوغ فى الترجمة أن تحول الاستعارة إلى حقيقة ثم تترجم إلى اللغة الأجنبية ، لأن الترجمة حينئذ لا تكون للعبارة التى يراد ترجمتها ، ولكنها عبارة يستأنفها المترجم من عند نفسه .

هذا ما عناه عبد القاهر ، وهو فيما بحث ما زال يحوجنا إلى إعادة السؤال مرة أخرى عن نقطتين أولاهما : هل توجد حقاً ترجمة نثرية للاستعارة ؟ وهل من الممكن فعلاً ترجمة الاستعارة من لغتها الأصلية إلى لغة ثانية ؟ ثم ما جدوى الترجمة فى الحالين ، هل سيكون لها درجة التأثير نفسها التى نَجدها للاستعارة الأصلية ؟ ويمكننا أن نناقش كل ذلك معاً .

والإجابة ... إن مسألة النقل والادعاء والفرق بينهما مما وجدناه فيما حدد عبد القاهر ، نستطيع أن نضع أيدينا على إجابة سؤالنا هذا ، حيث إن مصطلح

« ادعاء » يعنى إدخال عنصر التخيل، والتخيل لا يترجم ، ورغم ذلك فالامر يحتاج إلى مناقشة بما هو إضافة ترتبط بمحدثنا هنا .

لذلك نقول: إن نثر القصيدة عمل ينبغى الاحتراز منه، ذلك لالشيء إلا لأنه يعدل المعنى أو يحوله إلى اتجاه ثابت ، ذلك ما عناه الدكتور مصطفى ناصف بقوله :

« إن عملية النثر تقوم على أسس مختلفة فهي تعطى للإثبات كل فاعلية ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر فى المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر فى تقدمه وترجمته المستمرين ولكن الشعر لا يمثل بداهة حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاما خاصا يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق ، (١) .

إذن خلط القصيدة عند ترجمتها بالمدلول النثرى لها عمل مبتور ، إذ تبين الفرق لدى النقاد الجدد بين العبارة فى الشعر ومقابلها النثرى ، ويتجلى هذا خصوصا فى مقام الاستعارة (٢) .

فنحن عندما نقول مثلا : صاحبنا هذا « ثعلب » : يمكن أن نترجم الاستعارة فنقول : ماكر ، قاسى ، خطير ، خبيث ، هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الأصلية ، فالعبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط ، وهنا تفصيلات محددة تامة الحلقة ، إلا أن المسألة أعمق من هذا الفرق ، لأن الاستعارة تتجاوز الدلالات الموجودة فى اللغة الحرفية . ولو حاجتنا إلى دلالات لم يكن لها وجود من قبل فى العبارات المعتادة ، والألفاظ المستعملة لما تجشم الناس مشقة الاستعارة .

لقد أكد هذه الحقيقة اللغويون أمثال السيوطى ، وابن فارس ، فالسيوطى

يقول فى مزهره :

(١) د . مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث - ص ١٦٨ .

(٢) السابق - ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

و قد قال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة والتشيل، والقلب والتقديم، والتأخير، وغيرها من سنن العرب في القرآن، وقال: وكذلك لا يقدر أحد من التراجم (جمع ترجمان وهو الذي يترجم الكلام بنقله من لغة إلى أخرى) على أن ينقله إلى شيء من الألسنة كما نقل الإنجيل من السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت النوراة والزبور، وسائر كتب الله عز وجل بالعربية لأن غير العرب لم تنسج في المجاز اتساع العرب، فلو أردت أن تنقل قوله تعالى: (فضربنا على آذانهم في الكهف) لم يؤد اللفظ المعنى.

وقال ابن فارس: فأين لسائر الأمم ما للعرب؟ ومن ذا يعبر عن قولهم: «يد الدهر»، «وجت الشمس ريقها»، «هو غمر الرداء»، «هو ضيق الملجم» وهو شراب بأنقع، وما أشبه هذا من بارع كلامهم، ومن الإيحاء اللطيف، والإشارة الدالة (١).

ويمكن أن نقول باختصار: لا يوجد معادل للتعبير الاستعاري، ولقد استطاع «شيلي» وهو بصدد بيان العلاقة بين الشعر واللغة أن يدرك بهذه الحقيقة ويؤكد لها في كتاباته النقدية، فهو يقول: إن كل مؤلف في طفولة المجتمع هو شاعر بالضرورة، لأن اللغة نفسها شعر، (ومعنى ذلك أن البدائية لغة شاعرية لأن هؤلاء الذين يكتشفون لأنفسهم طبيعة الحقيقة الواقعة بوساطة اللغة يستعملونها استعمالاً مبكراً) (٢).

الامر كذلك بالنسبة للشعراء، يقول «شيلي» عن لغتهم:

-
- (١) السيوطي: المزهري - ص ٣٥٦ وما بعدها.
 (٢) ديفيد تش - مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (ترجمة محمد يوسف نجم / ص ١٧٩).

إنها لغة استعارية حية بمعنى أنها تجلو العلاقات التي لم تدرك من قبل بين الأشياء ثم تتخلد إدراكهم لها ، إلى أن تصبح الكلمات التي تمثل هذه العلاقات عبر الزمن رموزا وعلامات على أجزاء وطبقات من الأفكار بدلا من أن تكون صورا لأفكار كاملة وحينئذ فإنه إذا لم ينهض شعراء جدد ليعيدوا خلق هذه العلاقات التي أخل بنظامها ، فإن اللغة تصبح عاجزة عن التعبير عن الأغراض الإنسانية النبيلة (١) .

وبدراسة نص « شيلي » السابق يمكننا ملاحظة ما يلي :

أولا : يرى « شيلي » أن اللغة هي الوسط التروعي للخيال ، وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يكون المجاز بوجه عام والاستعارة بوجه خاص هي المبدأ الشامل في اللغة ، وإذا كانت لغة البدائي من صنع الخيال لا من وضع العقل المنطقي فهي لغة مجازية مصورة غنية بالصور المحسوسة والمنخيلة ، وليست لغة تهريرية إشارية وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء

وقد أوما إلى ذلك « روبين كولونجود » عندما قال : « اللغة في أسمى حالتها الأصلية أو النظرية تنتم بأنها خيالية أو تعبيرية . ووصفها بأنها خيالية يعني تحديد ما هيئتها ، ووصفها بأنها تعبيرية يعني تحديد مهمتها ، فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات ، ولغة الفكر هي الشيء نفسه بعد أن اصطنع بصورة الفكر أو محور بحث يستطيع التعبير عن الفكر (٢) .

(١) Shelly : A defence of poetry — p . 120 .

(٢) روبين جورج كولونجود : مبادئ الفن / ص ٢٨٤
ويذكرنا ذلك بما ذهب إليه « عباس العقاد » بأن اللغة العربية لغة المجاز وليس ذلك لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، لأن هذه التعبيرات قد تكرر في لغات عديدة

ثانيا . اللغة الإشارية تختلف اختلافا واضحا عن اللغة الانفعالية .

ثالثا : كانت اللغة إذن مجازات وصورا ، ولكنها فقدت مجازيتها بالتدرج
نتيجته لكثرة الاستعمال وهذا ما عبر عنه المحدثون بقانون « التضاؤل التدريجي » ،

من لغات الحضارة وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات
المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة ، فيستمع العربي إلى
التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريثما ينتقل منها إلى المقصود من معناه
، فالقمر عنده بهاء والزهرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقة ، والطود وقار
وسكينة .

انظر .. عباس العقاد : اللغة الشاعرة / ص ٢٧

- حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي / ص ٤٣

ويقارن العقاد بين اللغة العربية واللغات الأخرى في استعمال المعنى الحقيقي والمعنى
المجازي في وقت واحد ، فيبدو له من هذه المقارنة أن الكلمات التي تستعمل
للغرضين كثيرة في اللغة العربية وليست بهذه الكثرة في اللغات الأوربية ، وقد
أرجع هذا الفارق إلى أكثر من سبب ، فلعله راجع إلى تطاول العهد بين بداوة
الأمم الأوربية وحضارتها .

ولعله راجع أيضا إلى خاصية عربية بدوية في التعبير بالتشبيهات المجازية
وينتهي العقاد إلى حقيقة مهمة مؤداها : أننا نحتاج كثيرا إلى التسلسل التاريخي
في وضع معجمائنا الحديثين ، لأن هذا التسلسل ضروري في اللغات التي يكثر
فيها إهمال الكلمة في معنى وسيرورتها في معنى آخر ، ولكنه لا يبلغ المبلغ من
الضرورة حين توجد الكلمة مستعملة في جميع معانيها على السواء أو على درجات
متقاربة ، لذلك فمن شرط اللغة علينا أن نصنع كما صنع أهلها ، فنجدد فسي
المعاني من طريق المجاز بحيث لا يكاد السامع يفرق بينهما للوهلة الأولى ،
أهي أصل في اللغة قديم أم مجاز جديد (اللغة الشاعرة للعقاد / ص ٤٣ / ٤٤

ويعزون إليه السبب في فقدان اللغة صورها المجازية ويعبر عن ذلك « ستيفن أولمان » بقوله :

وهناك عامل من العوامل التي تسلب الكلمة أو العبارة قوتها وتأثيرها ، ويتمثل هذا العامل فيما يعرف بقانون « التضاؤل التدريجي » ، ذلك القانون الذي يقوم بدور كبير في تغيير المعنى في أحيان كثيرة ، فالمجازات ، والاستعارات وأساليب المبالغة ، بل وأساليب حسن التعبير ، كل هذه لابد أن تفقد ألوانها المعنوية الخاصة وأن تحرم من قوتها التعبيرية والإيحائية بكثرة الترداد (١)

هذه النقاط الثلاث السابقة هي التي تشكل بوجه عام فهم « شيلي » للعلاقة بين الشعر واللغة ، ويترتب على هذه النقاط الثلاث عدم قابلية الصور الاستعارية والصور الشعرية بوجه عام للنثر - كما قلنا من قبل - ذلك لأنها مكونة من كلمات عمل فيها الخيال عمله فأكسبها القدرة الهائلة على الإيحاء ، ولقد نظر « شيلي » إلى اللغة بوصفها أداة الخيال الفعالة لأن الخيال نفسه يخلقها تلبية لحاجاته بينما أدوات الفنون الأخرى توجد في العالم الخارجي مستقلة عن الفنان ووجودها هذا يحد من فاعليتها كوسيلة للتعبير عن الرؤى الخيالية وهذا ما يجعل الشاعر في مرتبة أعلى بالنسبة إلى غيره من الفنانين (٢) .

وما هوذا « ايرنست فشر » ، يقول أيضا : « يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا وتنشأ

(١) ستيفن أولمان : « دور الكلمة في اللغة » - ترجمة كمال محمد بشر /

(٢) انظر ديفيد تشن في مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - ترجمة محمد

هذه الجدة من جدلية اللغة أى من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب ، بل يمكن أن يقال إنها محتوى فى ذاتها ، إنها حقيقة قائمة بذاتها ، (١).

مما سبقت مناقشته نستطيع استخلاص نتيجتين مهمتين بالنسبة للصورة الاستعارية بوجه خاص ، والصورة الشعرية بوجه عام ، والنتيجة الاولى : أن الصورة تعتمد على الإيحاء مادامت مكونة من كلمات ، ومادامت كل كلمة لها معنى واحد محدد واضح ، ثم إن المعنى فى الصورة يمتد ويتسع وكلما تأمنا الصورة زادتنا عطاء ، بمعنى أننا كلما وسعنا من السياق الخاص بالكلمات الداخلة فى تركيبها ، كلما زدنا أوجه التفاعل بين هذا السياق الخاص وبين السياق العام للقصيدة ، كلما فعلنا ذلك تلقينا سيلا من المعانى ، وهذا هو المقصود بقولنا : إن الصورة الشعرية موحية ، ذلك ما يمكن فهمه أيضا من عبارة « روبين جورج كولنجود ، الذى يقول فيها : أليست الكلمات أجزاء ، وبذورا للنبات ؟ وما هو قانون نموها ؟ بشئ من مثل هذا سوف أحطم التناقض القائم بين « الكلمات والأشياء » وأرتفع بالكلمة - كما هو الأمر - إلى مستوى الأشياء والأشياء الحية منها ، (٢) .

فكولونجود يضيف نوعا من الحياة على لغة الشعر مثلا ، وإن ما تلقاه من تيارات إيحاءيه من خلال صورته هى روحه التى بها يحيا ، وهل هناك من مصدر لهذه الروح غير الصور الاستعارية ، من هنا كانت الاستعارة أقوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فىنا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال

(١) إيرنست فشر : ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم / ص ٢٢٢

(٢) آلين تيت : دراسات فى النقد / ص ١١٣

لأن الصورة الاستعارية وحدة متعاسكة من الفكر والفن ، ذلك إن عجزت الحقيقة السلبية وحدها عن التأثير فينا .

والنتيجة الثافية : وهي مرتبة على الأولى ؛ ومؤداها أن الصورة غير قابلة للنثر، وليس معنى ذلك أن الصورة لا معنى نثرى لها ، وإنما معناه أن هذا المعنى النثرى ممكن في حالة ما إذا كانت كلمات اللغة مجرد نظام لتنظيم الإشارات - إلا أنها ليست كذلك في لغة الشعر - أما في حالة الكلمات النثرية تعبر عن انفعال ، فإن المحلول النثرى لا يساوى إلا جانباً بسيطاً من المعنى الذى تعبر عنه الصورة ، إن الصورة الاستعارية ذات سياق خاص يتفاعل مع السياق الذى توجد فيه ، وهذان السياقان يتفاعلان مع السياق العام للقصيدة كلها ، ومحصلة هذه التفاعلات تنعكس على معنى الصورة ، ومن هنا تعدد المعانى وتكون الصورة ذات إيهامات لا يمكن أن يحصيها النثر أو يحيط بها إحاطة قامة ، وكما حللنا الصورة إلى معنى نثرى ومهما قمنا بتفصيل القول فيه فإننا سنكون عاجزين عن الوصول إلى المعنى أو جملة المعانى التى تشير إليها الصورة وترمز .

لقد أكد ذلك عندما قال : « إن الصورة مثل الحلم ، فهى فوق المحدود والمعانى التى تشتمل عليها لا يمكن للنثر أن يحيط بها كلها (١) ، وما من شك فى أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها (٢) .

(١) شيلي : دفاع عن الشعر / ص ١٢٧

Shelly : A defence of poetry p. 127

(٢) انظر مبادئ النقد الأدبى / ص ٣١٠

ويقول « شيلي » عن « كلمات داتنى الشاعر » ، مما يؤكد حقيقة ما نقول :

إن كلماته مشحونة بالروح ، وكل منها يشبه شرارة ذرة تخرق لفكرة لا يمكن إطفائها ، ومع ذلك فإن كثيرا من هذه الكلمات تظل مغطاة برماد ميلادها ، وحيلى يبرز لم يجد له بعد موصلا ، أن كل الشعر الرفيع لانهائى أو لا محدود ولذلك فهو يشبه ثمرة البلوط الأولى التى احتوت على جميع أشجار البلوط بالقوة ، وقد يزاح عنه النقاب بعد نقاب ، ومع ذلك فإن الجمال الداخلى المحض لا ينكشف أبدا ، والقصيدة العظيمة هى نافورة تعيش دائما بمياه الحكمة واللذة وبعد أن يستنفد عصر ما وشخص ما كل دفقها المقدس والذى تمكنهم علاقاتهم الخاصة من المشاركة فيه ، فإن شخصا آخر وعصرا آخر ينجحان فى الكشف عن معان جديدة ، وهكذا تنشأ علاقات جديدة على الدوام تكون مصدرا للذة غير متوقعة ولم تخطر على بال (١) .

حقا إن الصورة لا يمكن نشرها ، ألا يكفى أنها توحى بمعنى ما عند تأملها ثم يأتى نقاد آخرون فى زمان آخر يفهمونها بطريقة جديدة ، ثم يأتى آخرون من بعدهم فيفهمون منها ما لم يكن فى الحسبان ، والصورة تقبل كل هذه المعانى وزيادة ، ذلك لأنها كما قال « ريتشاردز » فوق المحدد ، وتعتمد على الإيحاء وغير قابلة للنشر ، لأنها عندما تنشر فإنها تفقد كل قيمتها الإيحائية وقدرتها على التعبير ، ولعل هذا ما عبر عنه « ورد زورث » حين قال :

(إننا نقتل كينا يتسنى لنا أن نشرح) ، ويقول أيضا : « إذا أمكن ترجمة الآيات أو الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من اللغة نفسها بدون أن يقلل ذلك من

مدلولها سواء أكان ذلك في المعنى أم في الارتباطات أم في أى إحساس ذى قيمة ،
فإن هذه الآيات أو الأسطر لابد معيية في عباراتها (١) .

إذن نعود فنقول : لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى ، إذ إن الفرق بين
الاستعارة ونثرها فرق فى القوة الانفعالية كما سبق أن ذكرنا ، بل إنه يتجاوز
ذلك فى الحقيقة إلى مضمون المعرفة أو الإشارة أيضا .

هذا وإذا كانت الترجمة التشرية للاستعارة إلى اللغة نفسها نوعا من العبث
فإن الترجمة من لغة إلى أخرى هى أيضا نوع من العبث .

لقد عبر « شيلي » عن استحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن
تفقد صورته كثيرا من عناها بقوله :

« إن الترجمة تكون حينئذ نوعا من العبث ، فـلو صح أن تلقى بزهرة
البنفسج فى البوتقة حتى تكشف سر لونها وأريجها لصح أن تنقل من لغة إلى
أخرى مبدعات الشاعر » (٢) .

ونترك « لايرنست فشر » مهمة توضيح السبب الذى يجعل ترجمة القصيدة
من لغة إلى أخرى نوعا من العبث أيضا ، فهو يقول :

« لكل كلمة مكانها فى القصيدة ككل ذرة فى البلورة ، وذلك ما يحدد شكل

(١) كولردج / ص ٧٥

(٢) Shelly — A defence of poetry - p . 107 — 108 .

القصيدة وبناءها ، وإذا جرى في مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا أو غيرى جوهري ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، و بالتالى صورته الاستعارية ، ، فإن بناءها وشكلها يمكن أن يتحطما وكيانها المتبلور يمكن أن يتحول إلى كتلة لاشكل لها (١) .

ويتبادر إلى الذهن سؤال آخر ، عبر هذا التحليل ، هل هذا يعنى سد الباب أمام شرح الاستعارة ؟

وأجيب فأقول : لاشك في أن الشرح والتفصيل أساس الاستعارة ، إذا لم يعد معادلا للتعبير الاستعارى في المعرفة ، ويمكن أن يكون قيدا ومثمرا إلى أقصى حد ، ويفيد المعرفة بالاستعارة ، ولكنه لا يفيد المعرفة التامة بأصولها وأجوائها ، إذن فترجمة الاستعارة سواء ، كانت بطريق نثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى أولى بنا أن نسميها تفسيرا ، لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته ، وإيحاءاته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التى أضفاها الخيال والتى لا يمكن الإحاطة بمحدودها أو معالمها .

الحكم الرابع :

وبوساطة الحس لفت عبد القاهر إلى حكم آخر من أحكام الاستعارة يختص بطبيعة تركيبها ، وأنها تقوم عليه لا على التحليل والتركيب ، فقد ذكر أنها أحيانا لا تتحلل إلى أجزائها التى تألفت منها ، ذلك لأن التحليل يفقدها معناها ، وجعلها ويحول بينها وبين وظيفتها فى التأثير النفسى وإثارة الإعجاب ، ومثل لذلك بقول زهير بن أبى سلمى الشاعر الجاهلى :

(١) ايرنست فشر - ضرورة الفن / ترجمة أسعد سليم / ص ٢٢١

(وعرى أفراس الصبا ورواحله) (١)

وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة دليل على أن من الاستعارات أو الصور الفنية القولية ما يمكن أن يتألف من أجزاء بهذه الصورة التي تحتاج إلى الاختيار والتأليف بينها ، وأن هناك أنواعا من النسب بين الالفاظ يعين على تحقيقها ما توافر في الأديب شاعرا أو نائرا من صدق الرؤية ، وصحة الإدراك ونفاذ التأمل وإلا فما الفرق بين هذه الاستعارة التي وردت في بيت « زهير » ، وبين قول « لبيد بن أبي ربيعة » : (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) ، والثانية يمكن أن تنحل إلى الأجزاء التي تركبت منها ، وأن هذه العملية في رأى الدكتور السيد أحمد خليل « الصعوبة التي يجدها مفسر النص في تحديد هذه النسب تحديدا يصل بالمفسر إلى ذلك النظم الدلالي في عملية النظم نفسها (٢) .

وما ذهب إليه « عبد القاهر » يكاد يتفق وما ذهب إليه « هربرت ريد » ؛ إذ يقرر : أن الاستعارة هي الطريق المضاد ؛ وهي مركبة من وحدات من الملاحظة تؤلف صورة أخاذة بمعنى أنها تعبر عن فكرة مركبة لا بطريق التحليل أو التجريد ، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء (٣) نعم إنها آية المراسى تستعصى على التحليل العقلي ، إنها فيما يقول ريتشاردز أشبه بأولئك اللصوص العراة الذين يدهنون أجسادهم بالزيت ثم يغيرون على عربات السكك الحديدية في الهند وهيبات أن تمسك بهم والحالة هكذا (٤) .

(١) دلائل الإعجاز / ٣٥٤ ، البديع / ٢٦ ، ٢٣ ، العمدة / ج ١ / ٢٢٩

(٢) د . السيد أحمد خليل : اللغة بين الأدب والتشريع / ص ٦٨

(٣) هربرت ريد : معنى الفن / ص ١٢٨ . (ترجمة سامى خشبة)

(٤) I . A . Richards — philosophy of Rhetoric - 5

وليس من الغريب أن تكون هذه طبيعة الاستعارة لسبب بسيط للغاية ؛ وهو أنها ليست من صنع العقل التحليلي ؛ أو الفهم المنطقي ، وإنما هي وليدة الحدس ومن عمل الخيال الأصيل ؛ وهي تبعاً لذلك لا توصل فكرة تقريرية ثرية وإنما توصل انفعالا وقد سبقت الإشارة إلى هذه الأسس مما تركز عليه الاستعارة في الأصل .

لقد استطاع ريتشاردز أن يسن لنا مبدأين يجب أن نراعيهما دائماً عندما نقوم بأى تحليل استعارى :

أولاً : عدم فهمنا كيف تعمل الكلمة الاستعارية ؛ ليس على الإطلاق دليلاً كافياً في حد ذاته على أن الكلمة لا تعمل بوصفها استعارة ؛ ثانياً : وعلى العكس من ذلك فإن فهمنا كيف تعمل الكلمة الاستعارية لا يثبت أنها تعمل ؛ وأى بحث تفصيلي في الاستعارة يعرضنا دائماً لخطر الخذلقة ؛ وحيث أننا نرى هذين المبدأين يكونان جديرين بالاعتبار في البحث النقدي في الاستعارة ووجود هذين المبدأين في ذهن هو على وجه التحديد ما يحتاجه النقد الأدبي الآن وبصفة رئيسية (١) .

والرأى نفسه موجود عند « جون مدلتون مري » ، فنحن نفشل فشلاً ذريعاً إذا حاولنا أن نحال الصورة الشعرية بوجه عام والصورة الاستعارية بوجه خاص تحليلاً عقلياً صارماً ؛ وإنما يجب أن يتنازل العقل عن كثير من قدراته التحليلية المنطقية ليتسنى له إدراك الاستعارة وتذوقها ؛ يقول مري :

« يمكننا القول بأن عالم الخيال الحق تتكون مادته الأساسية من تلك المعجزات ولا يستطيع التحليل العقلي أن يقتحمها ، وعلى العقل المفكر أن يتحول تحولاً شاملاً ؛ يصل إلى درجة يفقد معها ذاته ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن

يفهم موضوعات عالم الخيال ؛ ولو استفاد العقل بقدرته الأصلية وحاول فهم
محتوى عالم الخيال لفشل في ذلك فشلا ذريعا ، فعالم الخيال عالمهم يلتخيم فيه
الخصائص متخيلية . وة التصنيفات التي تقسم وتنسق عالم الإدراك العقلي (١) .

ومالنا نذهب بعيدا وابن رشيق يرتى ضرورة بقاء الاستعارة كما هي على
ظاهرها دون أوليل مما هو لدى ابن الأثير أيضا (٢) .

هذه هي أحكام الاستعارة وكلها تدور في فلك واحد إيطاره أن الاستعارة
صورة شعرية مبنية على الخيال معبرة عن العالم الداخلي للأديب لا يتيسر له أن
ينقل تجاربه في شكلها الكلي إلا إذا اعتمد عليها . لذلك وجب علينا أن نبحت
وندرس ارتباط الاستعارة بالصورة الشعرية وبالخيال مستتجين قيمتها من
خلال هذا الدرس . مما يلقي الضوء على قضيتها فينير جوانبها لنا . وكل هذا
مدار بحثنا في الباب التالي بإذن الله .

الفصل الرابع

علاقة الاستعارة بفنون بلاغية أخرى

الاستعارة والمجاز :

حدد العلماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (١) ، فخصائص الأمة العقلية ، وميزاتها في الإدراك ، والوجدان ، والنزوع ، ومدى ثقافتها ، ومستوى تفكيرها ومنهجها ، وتفسيرها لظواهر الكون ، وفهمها لما وراء الطبيعة كل ذلك وما إليه ينبعث صدى في لغتها ، لذلك فاللفظة أصل ارتباطا بمجتمعها تحمل على كاملها أعباء الأعوام ، قد تستخف فتلو كها الألسن لتبتذل من عزة ، وقد تستقل فتتمكن من الحياة في بيئة أو أخرى ، أو تضع في طي الإهمال ، فتكون مما تاتم عنها إشارة أو صادتها كتابة ، أو تفلت من هنا كله ، والامر بفرق في التعقيد إزاء ما اكتسبت اللفظة خلال حياتها ثم ما خلع عليها من المستخدم لها وما يكتنفها من ظروف متفاوتة إلى غير ذلك ، ومن هنا يجد صعوبة بالغة في تطهيرها مما علق بها في مراحل تطور حياتها ، وهذه هي معاناة الأديب ومهمته إذ هو في صراع شامل لتحرير الكلمات من المعاني المعتادة ، وذلك باستعمال كلمات ذات معان معتادة فعلا ، وهذه هي الجودة المطلوبة (٢) .

معنى ذلك أن انتقال اللغة من السلف إلى الخلف ينجم عنه تغير في معاني المفردات ، وذلك أن الجيل اللاحق لا يفهم جميع الكلمات على الوجه الذي يفهمها

(١) ابن جني : الخصائص / ج ١ / ص ٣١

(٢) د. محمد بصرى عبد الجليل : المجاز وأثره في الدرس اللغوى / ص ١٨

، بارتن بى : آفاق القيمة / ص ٤٤٢ ، ٤٥٤

عليه الجليل السابق ، فقد يكثر استخدام الكلمة مثلاً في جيل ما في بعض ما تدل عليه ، أو في معنى مجازي تربط بمعناه الأصلي بعض العلاقات ، فيعلق المعنى الخاص أو المجازي وحده بأذهان الصغار ، ويتحول بذلك مدلولها إلى هذا المعنى الجديد . وإلى هذه الأمور يرجع أهم الأسباب في تحول الكلمات إلى معان كانت مجازية في الأصل ، وفيما يمتري المدلولات في نطاقها من سعة أو ضيق ، وكل ذلك من عوامل التطور الدلالي ، (١) .

من هنا نستطيع القول بأن في اللغة الحقائق والمجازيات ، فقد وضع أصحاب اللغة الألفاظ للدلالة على الذوات والمعاني ، فكل معنى ولكل ذات لفظ موضوع له ، وإذا أطلق اللفظ انصرف إلى ما استقر من مدلوله في الأذهان ، فإذا عبر عن المعنى باللفظ الذي وضع له ، فهذه هي « الحقيقة » ، وهي من قولنا حق الشيء إذا وجب ، واشتقاقه من الشيء المحقق وهو المحكم ، يقال : ثوب محقق النسج : محكمه ، فالحقيقة : الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير ، كقول القائل : أحمد الله على نعمه وإحسانه وهذا أكثر الكلام ، وأكثر آي القرآن وشعر العرب على هذا (٢) .

وقد كثر كلام اللغويين والبلاغيين في تجديد الحقيقة ، ولا يخرج كلامهم عن هذا المعنى الذي أسلفنا ، فعبد القاهر يعرفها بأنها : كل كلمة أريد بها ما وضعت له في وضع واضح ، واق شئت قلت في مواضعه وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره . ونقل العلوي في الطراز عن أبي الحسن البصري أن الحقيقة : « ما أفاد معنى

(١) د. عبد الواحد وافي : علم اللغة / ط ٧ / ص ٣١٩

(٢) ابن فارس : انظر الصحابي / ص ١٦٦ ، والمزهر / ج ١ / ص ٣٥٥

مصطلحا عليه في الموضع الذي وقع التخطب فيه ، (١) ، وهي عند ابن الأثير حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني (٢) ، أما السكاكي فيعرفها بأنها الكلمة المستعملة فيما هي موضوع له من غير تأويل في الوضع كاستعمال الأسد في الهيكل المخصوص ، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق ، ولا تأويل فيه ، ولنا عندئذ أن نقول مع السكاكي : الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة (٣) وأخيراً يعرفها العقاد بقوله : « الحقيقة فكرة مجردة قد تبلغ الغاية في تجردها من المحسوسات ، ولكن مادة الكلمة تستخدم للدلالة على ما يلمس باليد ، ويقع تحت النظر ، » (٤) .

ثم إن من المجاز ما يصير حقيقة ، ذلك عندما يغلب استعمال اللفظ في غير ما وضع له عن طريق من الطرق المجازية بالاستعارة أو بالكناية أو بالتشيل الكائن على حد الاستعارة حتى ينسلخ عن معناه الأصلي أو يكاد ، ولا ينصرف الذهن عند إطلاقه إلى هذا المعنى الجديد . وقد أطلق علماء البيان على هذه الظاهرة اسم (النقل) ، ويبدو النقل في العربية في عدة صور أهمها الصور الأربع التالية :

أولها : أن يغلب استعمال اللفظ في معنى على سبيل المجاز لعلاقة المشابهة أو غيرها حتى يصير المعنى المجازي هو الذي ينساق إليه الذهن عند إطلاق اللفظ وذلك ككلمة « الفصاحة » ، فإن معناها الأصلي « صفاء اللب » ، وذهاب رغوته

(١) الطراز / ج ١ / ص ٤٧ ، الرازي : الإشارة إلى الإيجاز / ص ٢٨ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ج ١ / ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٣) مفتاح العلوم / ص ١٩٦ .

(٤) العقاد . اللغة الشاعرة / ص ٣٩ .

ثم شاع استعماله في صفاء القول وحسن بيانه لعلاقة المشابهة بين المعنيين حتى أصبح المعنى المجازي هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه .

ثانيها : أن يغلب استعمال اللفظ الموضوع في الأصل لمعنى كل يتناول عدة جزئيات في جزئي خاص من هذه الجزئيات حتى يصير هذا المعنى الجزئي هو المتبادر منه عند الإطلاق ، وذلك ككلمة « الرث » فإن معناها الأصلي الخسيس من كل شيء ، ثم غلب استعمالها في الخسيس مما يلبس ويفرش حتى أصبح هذا المعنى هو الذي سينساق إليه الذهن عند إطلاقه .

ثالثها : أن يغلب استعمال اللفظ الدال على معنى في مدلول عام على طريق التوسع حتى يصير هذا المعنى العام هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه ، وذلك كلفظ (البأس) فإن معناه الأصلي « الحرب » ثم غلب استعماله في كل شدة حتى أصبح هذا المعنى العام هو المتبادر إلى الذهن .

رابعها : أن ينقل اللفظ نقلاً مقصوداً من معناه الأصلي اللغوي إلى معنى اصطلاحى علمي أو مدني لعلاقة ما بين المعنيين ، فلا يتجه الذهن عند استخدامه في هذه الشؤون الاصطلاحية إلى غير معناه الحديث ، ومن ذلك ألقاظ الصلاة ، والصوم ، والزكاة ، والحج عند الفقهاء ، والفاعل ، والمفعول ، والظرف ، والجار ، والمجرور ، والحال ، والتمييز عند النحويين ، والإبدال ، والإعلال ، والقلب عند علماء الصرف ، والمقدمة والنتيجة ، والقضية والقياس عند المناطق (١) .

ولقد كان للابواب السابقة جميعاً فضل كبير في سمو الأساليب الشعرية

العربية ، وشدة تأثيرها في النفوس ، وقوة بلاغتها ، وحسن بيانها ، ومرونة
تعبيرها ، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال ، وما وصلت إليه من مكانة منقطعة
النظير في ميادين الشعر والخطابة ، والنثر ، ومختلف فروع الآداب .

وجدير بالذكر أن حديثنا عن المجاز ، إنما هو الحديث عن الاستعارة ، لأنه
ليس هو بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم من حيث إن كل استعارة مجاز
وليس كل مجاز استعارة ، فيما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني (١) .

ولقد اختلفت الآراء في شأن المجاز ومبلغ وروده في اللغة ، فابن جني يرى أن
أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة (٢) ، وأخذ بقوله أبو اسحق الاسفراييني (٣)
والشريف المرتضى (ت ٥٤٢٦ هـ) حيث قال : « إن تجوز العرب واستعاراتهم
أكثر (٤) ولكن ابن فارس (ت ٥٢٩٥ هـ) يختلف عن ابن جني في نظريته
للحقيقة والمجاز ، فيرى عكسه ويعد الحقيقة أكثر الكلام ، (وهذا أكثر الكلام
وأكثر آيات القرآن وشعر العرب (٥) .

ومن يعدون الحقيقة أكثر من المجاز الإمام الغزالي (ت ٥٠٥ هـ) وأتباعه
وذلك خلافا لابن جني ، لأن « المجاز خلاف الأصل ولأنه يتوقف على الوضع
الأول والمناسبة ، والنقل وهي أمور ثلاثة ، والحقيقة على الوضع وهو أحد
الثلاثة فكان أكثر ، ولأن المجاز لو ساوى الحقيقة لكانت النصوص كلها بحملة ،

(١) دلائل الإعجاز / ط ١٣٨٩ هـ / ٤١٤

(٢) نقلا عن المزهر للسيوطي / ج ١ / ص ١٦٠

(٣) نفسه / ج ١ / ص ١٧٤ / ١٧٥

(٤) أمالي المرتضى / ج ١ / ص ٣٦٧

(٥) ابن فارس / الصاحبى / ١٦٧

بل المخاطبات فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك . وقد تبعه في ذلك تاج الدين السبكي حيث اعتبر المجاز خلاف الأصل مخالفاً في ذلك ابن جني أيضاً (١) .

بل إن بعض العلماء أنكر المجاز كلية من القرآن ولغة العرب ، كالإمام مالك والشافعي وأبي حنيفة ، وابن قتيبة ، واعتبروا الكلام كله ضرباً من الحقيقة (٢) وحجة المنكرين لوقوع المجاز في القرآن أن المجاز كذب ، والكذب محال على الله تعالى وأن الالتجاء إلى المجاز عجز عن التعبير بالحقيقة ، والمعجز محال على الله جل شأنه ، ولذلك رأينا ابن قتيبة كما ذكرنا آنفاً يشرع قلبه للدفاع عن وجود المجاز في القرآن ورد هذه الشبهة متخذاً من لغة العرب دليلاً قاطعاً على وجود المجاز ، في القرآن ، والإمام الزركشي (ت ٧٦٤ هـ) ، والسيوطي (ت ٩١٠ هـ) يسندان ابن قتيبة في نظريته إلى المجاز (٣) .

وبمناقشة هذين المذهبين ، نرى الفساد فيها ظاهراً ، ومبلغ وهنها ومغالطتها واضحا ، لأن الأخذ بأي منها تضيق لمجال القول ، وإبعاد المناحي البين ، وقضاء على العربية بالجمود والعجز عن التعبير عما يجد من شؤون الحضارة والاجتماع والعلوم والفنون ، ثم إن إنكار الحقيقة في اللغة إفراط ، وإنكار إنجاز تخطيطها فإذا بطل هذا القول فالرأي هو الثالث ، وهو أن اللغة ، والقرآن الكريم مشتملان على الحقائق والمجازات جميعاً فما كان من الألفاظ مفيداً لما وضع له في الأصل فهو

(١) السيوطي / الزهر / ج ١ / ٢٦١

(٢) د. عبد القادر حسين / انظر القرآن والصورة البيانية / ١١٥

(٣) انظر نصها في ذلك في الإتيان للسيوطي ط ٢ ج ٢ / ٣٦ والبرهان في

وجوه القرآن ج ٢ / ٢٥٥ .

المراد بالحقيقة ، وما أفاد غير ما وضع له في أصل وضعه فهو المجاز ، وفائدة كليهما إنما تكون حيث يحسن وضعها ، يقول : صاحب الموازنة : « فالكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه ، » (١) ، ويقول ابن الأثير : « واعلم إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معناه عن طريق الحقيقة لأنها هي الأصل ، والمجاز هو الفرع ، ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة ، » (٢) .

مثال ذلك قول البحري :

مهيّب كحده السيف لو ضربت به ذرا أجا ظلت وأعلامها وهد

فهذا البيت لا يجوز حمله على المجاز ، لأن الحقيقة أولى به ، ألا ترى أن الذرا جمع ذروة ، وهو أعلى الشيء ، والظلي جمع ظلية وهي العتق أعلى الجسد ، ولا فرق بينهما في صفة العلو هنا ، فلا يعدل إذن إلى المجاز ، إذ لامزية له إلا على الحقيقة ، وهكذا كل ما يجيء من الكلام الجازي هذا المجري ، فإنه إن لم يكن في المجاز زيادة فائدة على الحقيقة لا يعدل إليه (٣) .

فالتعبير بلفظ (ذرا) حقيقة في معناه ، والتعبير بلفظ (على) مجاز ، وكلا اللفظين يؤدي معنى واحدا ، وهو السمو والارتفاع ، فلا مزية إذن للتعبير بالمجاز في هذا الموضع ، والتعبير بالحقيقة ينهض بأداء المعنى دون نقصان فالحقيقة المباشرة هي الأولى لأنها الأصل ، ولا يهجر الأصل إلى الفرع ، حيث لم نجد في الفرع ما نفتقده في الأصل ، بل إننا نجد في كلام النقاد أنفسهم دليلا

(١) الموازنة / ١٧٩

(٢) المثل السائر / ٢٦

(٣) المثل السائر / ج ١ / ١١١ ، ١١٢

واضحاً صريحاً على أن العرب لم تكن تحفل بالمجاز والتصوير وشطحات الخيال
قدراً اهتمامها بالإصابة والوضوح والتجديد ، يقول صاحب الوساطة :

وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى
وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل
بالإبداع والاستعارة (١) . فإدام المعنى صحيحاً ، واللفظ مستقيماً ، والوصف
مصيباً ، فلا حاجة لنا بعد ذلك كي نلجأ إلى زخرف أو صنعه أو نشطع
بترويمات الخيال من مجاز واستعارة ، فما قاله البلغاء قديماً : لمن المجاز أبلغ
من الحقيقة كان ذلك تعبيراً عن فقه استدلالى لا علاقة له بالواقع الذى يمارسه
الشعراء والأدباء ، ونحن ندعى أن الحقيقة تنافس المجاز ، وأن المجاز فى
تعبيرات كثيرة أماره على معنى مجرد وراه ، وأن قمة المجاز وهى الاستعارة
الممكنة ينبغى ألا تكون مطمحاً دائماً متميزاً (٢) .

من ذلك فالمجاز خلاف الأصل ، ثم إنه لو ساءى الحقيقة لكانت النصوص
كلها بجملة ، بل والمخاطبات ، فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك ،
ولأن لكل مجاز حقيقة ولا عكس ، يدل على أن للمجاز هو المنقول إلى معنى ثانٍ
لمناسبة شاملة والثانى له أول ، وذلك الأول لا يجب فيه المناسبة .

ولكن بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز ؟ . . يقول السيوطى مجيباً عن
هذا السؤال : قال القاضى عبد الوهاب فى كتابه المخلص : « اعلم أن الفرق بين
الحقيقة والمجاز لا يعلم من جهة العقل ولا السمع ، ولا يعلم إلا بالرجوع إلى
أهل اللغة ، والدليل على ذلك أن العقل يتقدم على وضع اللغة ، فإذا لم يكن فيه

(١) الجرجاني : الوساطة / ٢٧ ، ٣٨

(٢) د. مصطفى ناصف : انظر الصورة الأدبية / ١٨٧

دليل على أنهم وضعوا الإسم لمسمى مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غيره ، لأن ذلك فرع العلم بوضعه ، وكذلك السمع لانحسا يرد بعد حصول المواظبة ، وتمهيد التخاطب ، واستمرار الاستعمال ، وإقرار بعض الأسماء فيما وضع له واستعمال بعضها في غير ما وضع له فيمتنع لذلك أن يقال أنه يعلم به أن استعمال أهل اللغة لبعض الكلام هو في غير ما وضع له لامتناع أن يعلم الشيء بما يتأخر عنه (١) .

معنى ذلك أن من وجوه الفرق بينهما أن يوقفنا أهل اللغة على أنه مجاز مستعمل في غير ما وضع له ، كما وقفونا في استعمال أسد وشجاع وحمار في القوى والبليد ، وهذا من أقوى الطرق في ذلك .

ومن وجوه الفرق أيضا . . أن تقوية الكلام بالتأكييد من علامات الحقيقة دون المجاز ، لأن أهل اللغة لا يقولون المجاز بالتأكييد ، فلا يقولون أراد الجدار إرادة ، أو قالت الشمس قولا ، كطلعت طلوعا ، وكذلك ورد الكلام في الشرع لأنه على طريق اللغة ، قال تعالى : (وكلام الله موسى تكليما) فتأكييده بالمصدر يفيد الحقيقة ، وأنه أسمعه كلامه وكلمه بنفسه ، لا كلاما قام بغيره (٢) .

ومن علامات الحقيقة تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء عن القرينة ، أ إذا سمعنا أهل اللغة يعبرون عن معنى واحد بعبارتين ، ويستعملون إحداها بقرينة دون الأخرى ، فنعرف أن اللفظة حقيقة في المستعلة بدون قرينة (٣)

(١) السيوطي : المظهر / ج ١ / ص ٣٦٢

(٢) المظهر / ج ١ / ص ٣٦٣

(٣) المظهر / ج ١ / ص ٣٦٣ .

من هذا المدرس نلاحظ الازدواجية في اللغة ، ولكن صور مخالفة الظاهر لدى المنتج كثيرة منها ذكر الواحد ، والمراد الجمع كقولهم للجماعة ضيف ، وعدو ، وذكر الجمع والمراد واحد أو اثنان إلى غير ذلك (١) والالتفات والتساهل في العبارة بما هو أداء اللفظ بحيث لا يدل على المراد دلالة صريحة (٢) .

أن هذه الازدواجية في حقيقة الأمر قائمة في مناح شتى ، فالحياة لها وجهان ، واقع وما وراءه ، واقع على صاوم ، وما وراءه تختلف صورته باختلاف الأمم ، بل إنها تختلف في الأمة الواحدة باختلاف الأفراد في أنصبتهم من الثقافة (٣) .

ثم إن الصفات التي تعرف بها الأشياء نوعان ، الصفات الأولية ونراها في تلك الأشياء ، والصفات الثانوية ، وتكون خلقا من عندنا وخلقاً عليها ، أي أن مناط الاختلاف يكون حولها ، فشكل البرتقالة وحجمها ، وعددها شيء موضوعي أما الطعم واللون والرائحة فأمر ذاتي (٤) .

ونعود فنقول :

إن هذه الصورة في اللغة نجدتها أيضا فيما قرر الشاطبي (ت ٧٩٠ هـ) صدق حديثه عن داليتين للغة ، الأولى من جهة كونها ألقاظا وعبارات مطلقة دالة على معان مطلقة ، وهي الدلالة الأصلية ، والثانية ، من جهة كونها ألقاظا وعبارات

(١) الصاحبى / ص ١٨٢ وما بعدها ، المزهري ج ١ / ص ٢٣٤

، ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ص ١٥

(٢) الجرجاني : التعريفات / ص ٤٩

(٣) د. زكى نجيب محمود : الواقع وما وراء الواقع - مقال بمجلة العربي / عدد

١٥٨ / يناير سنة ١٩٧٢ .

(٤) د. زكى نجيب محمود : مجلة العربي - العدد ١٤٦ / يناير سنة ١٩٧١

(نقلنا عن المجاز وأثره في الدرس اللغوى (فصل المجاز))

مقيدة دالة على معان خادمة ، وهى الدلالة الثانية التى أسماها بالتابعة ، ثم إن الأولى سهلة يسيرة لا تفاضل فيها ، أما الثانية فهى التى يختص بها لسان العرب ، فإن كل خبر يقتضى فى هذه الجهة أمورا لذلك الإخبار عما لا يقع تحت الحصر (١) ، ونجد اللغة العلمية ، واللغة الانفعالية لدى ريتشاردز (٢) ، وهناك لغة الإنسان ، ولغة الطبيعة لدى كولردج (٣) ، وأيا ما كان من أمر المصطلحات واختلاف البيئات فإن الأول متصل بالحقائق المادية والتجريبية التى لا تفاضل بين الناس فى التعبير عنها صياغة ولا خلاف فى تلقيها وقبولها وفهمها ، مما قد يعزى لحوال الماهية وهى المدلول عليه بما هو الشيء المقابل للكلمة فى عالم الواقع مادة أو معنى ، أو قد يسمى بالصورة الزمكانية (٤) .

والثانى منتم للمعنويات التجريبية التى يحصل فيها تفاوت التعبير عما ذهب إليه عبد القاهر من العلاقات المختلفة ، إلا أن المعايير تفاوتت تبعا لطبيعة الموضوع فالذى يصل بين النص ودلالته الشارع على أساس أن اللغة وسيلة الدليل (٥) .

أما الأديب ، فهو يستخدم اللغة وسيلة للخلق الأدبى ، ولهذا فهو يصل بين النص وبين هذه المعانى الثانية وهى « معنى المعنى » عند عبد القاهر ، إنها الدلالات الثانية التى تتخذ معارض الاستعارة والكناية بوصفها ترا كيب مختلفه وطرائق متلوته ، وسبلا متباينه فى وضوح الدلالة تعبيراً عن المعنى

(١) الشاطفى : الموافقات فى أصول الفقه / ص ٦٦

(٢) وبادىء ونقد الأدبى / ٣٤٦

(٣) كولردج : ص ٩٥

(٤) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى / ١٧٢ وانظر المجاز

وأثره فى الدرس اللغوى المجاز.

(٥) انظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى (فصل المجاز)

الواحد دون اللفظ والعبارة (١) .

بعد ذلك ما زلنا محتاجين إلى أن نحدد بالضبط المقصود بالتجاوز مكررين ما سبق أن قلناه من أن الحديث عن المجاز إنما هو حديث عن الاستعارة لأنه ليس بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم .

ليس من اللازم أن نجد اللفظ عند الحديث عن المجاز ، فقد يكون الحديث قائما والمصطلح لم ينشأ بعد أو لم يستخدم ، أو استقر في بيئة ولم يستقر في أخرى ، فإن الشيء قد يوجد قبل اسمه الخاص سواء وجد تحت اسم آخر أم وجد ولم تكن هناك الحاجة لتسميته كما تقرر صدد لفظ النصوص (٢) .

وعلى هدى من قطع الشيء ووسطه تدور المعاني على اختلافها ، فإن فارس يقول : د وأما المجاز فأخوذ من جاز يجوز إذا واستن ماضيا ، نقول : جاز بنا فلان ، وجاز علينا فارس ، هذا هو الأصل ، ثم نقول : يجوز أن تفعل كذا : أى ينفذ ولا يرد ولا يمنع ، ونقول : عندنا دراهم وضع وازنه ، وأخرى تجوز جواز الوازنة : أى أن هذه وإن لم تكن وازنة فهي تجوز مجازها وجوازها لقربها منها ، فهذا تأويل قولنا د مجاز ، يعنى أن الكلام الحقيقى بمعنى استنه لا يعترض عليه ، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه ، إلا أن فيه من تشبيه واستعارة وكف ما ليس فى الأول (والكف أن يكف عن ذكر الخبر

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ص ١٥

، التعريفات : للجرجاني / ١٦٤

، عبد القاهر : اللآلئ / ٥٢ ، ١٠٣ ، ٣٤٣

(٢) د. عبد الحليم محمود / الفيلسوف المسلم ربنه جينو ص ١٠٥ - نقل عن

المجاز وأثره فى الدرس اللغوي .

اكتفاء بما يدل عليه الكلام (١) .

لقد شاعت الكلمة بين الجاهليين وهذا شيء طبيعي فهم الذين عرفوا الصحراء والارتمحال
فوجد الإنفاذ والإجازة عند الأعشى (٢) . يقال للطريق إجازة لأنه مكان يحوز
الناس فيه عند الانتقال من أحد جانبيه إلى الآخر (٣) ، يقول امرؤ القيس :

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى بنا بطن حقف ذى ركام عَقْنَه قِل (٤)

ولإجازة الماء إعطاؤه لما به من سبب أخذ طريق ، وعليه صك المسافر ،
والجائزة وذو المجاز لأن لإجازة الحاج كانت فيه (٥) ، يقول الحارث بن حلزة :

أعلينا جناح كندة أن يه نم غازيهم ومنا الجزاء
أم علينا جرى إياد كما نه ط يحوز المحمل الأعباء

(١) الصاحبي / ١٦٨ ، المزهر / ١٥٦ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، الزمخشري : أساس
البلاغة / ٦٩

(٢) قصيدة (٣٢) من ديوانه ص / ٢٥٩ (بتحقيق د. محمد حسين)

(٣) ديوان الأعشى قصيدة (٤٥) . ص ٣٠٥

(٤) ديوان امرئ القيس قصيدة (١) / ص ١٥ - طدار المعارف - وأجزنا
== قطعنا - الحقف من الرمل المعوج - ركام = بعضه على بعض - المعنقل
المتداخل .

(٥) معلقة الحرث بن حلزة رقم (٧١) / ص ١٦٨ - من معاني الزوزني
ط بيروت - والجراء والجري (بالمد والقصر : الجنابة - والنوط النعليق - والجوز

الوسط والجمع أجواز، والعبء = الثقل

(انظر) جامع البيان للطبري / ج ٤ / ١٧٢ والمجاز وأثره في الدرس اللغوي - تعريف المجاز،

وجاز الشيء كأنه لزم جواز الطريق ، ووسطه ، وعليه كانت الجوزاء لأنه
يعترض وسط السماء (١) .

يقول كعب بن سعد الغنوي :

وقد شالت الجوزاء حتى كأنها . . . فساطيط ركب بالفلاة نزول (٢)

ويقول الخجل السعدي :

ومببّد قلق المجاز كبا . . . رى الصّناع إكأمة درم (٣)

وعليه أيضا التيسير والترخيص ، والنسييل ، باعتبار أن هذه المعاني وسط
بين الشدة واليسر وما إلى ذلك من معان (٤) .

وباختصار : أن لفظ المجاز مشترك لفظي بين ثلاثة معان : يستعمل بمعنى
زمان وقع فيه الفعل أو الحدث ، فيكون اسم زمان ، أو يستعمل بمعنى الحدث
الذي هو الجواز ، فيكون مصدرا ميبيا بمعنى الجواز أي الانتقال من حال
إلى غير ما مبالغة في جوازه عن مكانه الأصلي ومعنى مكان وقوع الحدث مفعل
بمعنى فاعل من جاز إذا تعدى كالمولى بمعنى الوالى ، وسمى به لأنه يتعدى من محل

(١) الراغب الأصفهاني / المفردات / ١٤٥

(٢) الاصمعيات ، قصيدة (١٩) ص ٧٥ بيت رقم / ١٧ طدار المعارف
، والجوزاء نجم يقال أنه يعترض في جوز السماء - شالت ارتفعت - فساطيط
جمع فسطاط وهو بيت من شعر دون السراق .

(٣) المفضليات : - ص ١٦ بيت رقم ٢٢ - قصيدة رقم ٢١ والمعبد المذلل
قلق المجاز لا يستقر فيه من جازه وسلوكه - الباري الحصير المنسوج الصناعات الحاذق
الأكار جمع أكمة وهو النثر من الأرض - درم من قولهم كعب أدرم إذا كان
اللحم قدواراه فلم يوجد له حجم .

(٤) انظر المجاز وأثره في الدرس اللغوي - التعريف بالمجاز .

الحقيقة إلى محل المجاز، أى بمعنى معبر وطريق من جاز المكان بمعنى سلكه، وسار فيه ، ووقع جوازه فيه فهو مجاز كاللحاج والمزار ، وأشباههما (١) .

فإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بالمجاز على أنهم جازوا به موضعه الاصلى أو جاز هو مكانه الذى وضع فيه أولا (٢) ، لأنه ليس بموضع أصلى لهذا اللفظ ولكنه مجازه ومتعداه يقع فيه (٣) .

وعما يجدر ذكره أن المعنى الاصلى من الطريق أو وسطه ظل قائما فى استعمال اللفظ دلالة لغة واصطلاحاً (٤) . فأبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢١٠ هـ) يستخدم هذه الكلمة فى كتابه الذى ألفه (١٨٨ هـ) يكشف فيه عن معانى الالفاظ فى مواضعها من النص القرآنى ، ويعرض الطرائق التى استنها القرآن

(١) التويرى / نهاية الأرب / ج ٧ - ص ٣٧

، المثل السائر - ج ١ - ص ١٠٦

، التعريفات - ص ١٧٨

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٤٢ ، ويشترط عبد القاهر لهذا النقل شرطا ، وهو أن يقع النقل على وجه لا يعرى معه مع ملاحظة الاصل ، ومعنى الملاحظة أن يكون هناك سبب يصل المجاز بالحقيقة نحو إن (اليد) تقع للنعمة ، وأصلها الجارحة ، لأن الاعتبار اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم ومن شأن النعمة ان تصدر عن اليد ، وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة والقدرة ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها فى اليد ، وبها يكون البطش ، والدفع ، والمنع والجذب ، وغير ذلك من الافاعيل ولذلك تجدهم لا يريدون باليد شيئا لا ملازمة بينهما وبين هذه الجارحة بوجه (أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ص ٢٤٣) .

(٣) حاشية على رسالة الصبان - ص ٧١ - نقلا عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى .

(٤) الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن - ٣٢٦

في تعبيره ، إذ يقصد بها الوجه الذي يخرج عليه الكلام ، وما يحسن أن يقال في تفسيره ، وقد سأله إبراهيم بن اسماعيل الكاتب في مجلس الفضل بن الربيع عن معنى قوله تعالى : (إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين) فقال : إنما كلم الله تعالى العرب على قدر كلامهم ، أما سمعت قول امرئ القيس :

أَيَقْتَلَنِي وَالْمَشْرِفِي مَضَاجِعِي ... وَمَسْنُونُهُ زَرْقُ كَأَنِّيَابِ أَغْوَالِ (١)

وهم لم يروا القول قط ، ولكنهم لما كان أمر القول يهولهم أو عدوا به فاستحسن الفضل ذلك ، واستحسن السائل ، وعزمت من ذلك اليوم أن أضع كتابا في القرآن في مثل هذا وأشباهه ويحتاج إليه من علمه ، فلما رجعت إلى البصرة عملت كتابي الذي سميت به بالمجاز (٢) .

ذلك ما كان يعنيه أبو عبيدة في كتابه المجاز في غريب القرآن ، اذ يستعمل في تفسيره عبارات تكاد معانيها تتقارب نحو مجازه كذا ، وتفسيره كذا ، ومعناه كذا وغريبه وتقديره ، وتأويله ، فالرحمن مجازه ذو الرحمة ، والرحيم مجازه الراحم إلى غير ذلك (٣) .

ونرى اللفظ عند الجاحظ بمعنى طريق بعبارات مختلفة نحو (هذا كلام مجازه قائم ، وهذا الكلام مجازه عند الناس سهل) (٤) .

(١) لسان العرب - ج ٧ - ١٨٠ الدلائل - ص ٩١ ، متن التلخيص - ص ٤٩ .

(٢) باقوت المحوى : معجم الأدباء - ج ١٩ - ص ١٥٨ ، مقدمة مجاز أبي عبيدة

(٣) أبو عبيدة معمر بن المثنى - مجاز القرآن - المقدمة (ص ١٨) ، ابن أبي

الإصبع في بديع القرآن - ص ٤٥ .

(٤) البيان والتبيين

وبأني من بعده ابن قتيبة فيرى أن (للعرب المجازات في الكلام ، ومعناها طرق القول وما أخذه) إلا أنه أكثر تحسيدا اذ يردف ذلك قائلا : (ففيها الاستعارة والتشيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار والاختفاء . والاظهار ، والتعريض ، والافصاح ، والكتابة ، والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع ، والجميع خطاب الواحد ؛ والواحد والجميع خطاب الاثنين والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، ولفظ العموم لمعنى الخصوص (١) . ثم رأيت يستدل على التجوز بعلامات يعرف عن طريقها قائلا : إن أفعال المجاز لا تخرج منها المصادر ، ولا تؤكد بالتكرار (٢) .

أما ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فيذكر المعنى العام للكلمة ، وهو طريق القول وما أخذه ثم يقرر أنه : « صار التشبيه ، والاستعارة ، وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت اسم المجاز ، ثم يبين عن أن هذه الكلمة نقلت بعد إلى معنى أخص ، فقال : « إلا أنهم خصوا به - أعنى اسم المجاز - بابا بعينه وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب » (٣) .

وأطلق المصطلح بعد ذلك على اللفظ الذي ينقله المتكلم من معنى وضع له اللفظ إلى معنى بينه وبين ذلك المعنى مناسبة أى علاقة بقرينه تحسنه أو تقبحه ، والعلاقة إما لمشابهة وهو مبنى الاستعارة ، وأما لغير المشابهة وذلك مبنى المجاز المرسل (٤) .

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن - ١٥ وانظر مفهوم الاستعارة في بحوث المغويين والنقاد والبلاغيين / ص ٢٥ وما بعدها

(٢) تأويل مشكل القرآن - ص ٨٢

(٣) العمدة - ج ١ - ص ٣٣٦ وما بعدها وانظر مفهوم الاستعارة للدكتور

أحمد عبد السيد / ص ٨٠ وما بعدها

(٤) التعريفات - ص ١٨٠ ، السبكي - عروس الأفراح - ح ٥ - ط ١ - ص ٣٢

أما عبد القاهر فلقد قرر ما سبق ، بعد أن صحح في التعريف كلمة نقل اللفظ وأراد إلى معنى اللفظ - لأن النقل إنما هو خروج عن معناه الأصلي فلا يكون مقصوداً ، ولكن المسألة ادعاء معنى اللفظ لانتقل اللفظ - وقد عرضنا للقضية في الفصل السابق صدد حديثنا عن أحكام الاستعارة ، هل المستعار اللفظ أو المعنى - وخرج لنا بمسألة المجاز الحكيم وهو المجاز في الإثبات ويسمى المجاز العقلي على أساس أنه تصرف في أمر عقلي (١) .

ولقد كان التعبير عن الأساليب المجازية لدى سيبويه بلفظ (الاتساع) ويعد منه قوله تعالى : (بل مكر الليل والنهار) فالليل والنهار لا يمكن أن يكون المكر فيها (٢) وسمعنا أن العرب من يقول عن يوثق به . اجتمعت أهل اليمامة فأنث الفعل في اللفظ إذ جعله في اللفظ لليمامة فترك اللفظ يكون على ما يكون عليه في سعة الكلام ، وعد منه قوله تعالى : (واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها) فيقول : إنما يريد أهل القرية فاختصر وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ما هنا . (٣)

وجعل من منسوجات الحذف كثرة الاستعمال ، ولقد تقرر لدى العرب أن الحذف ضرب من الاتساع (٤) ، وهو لون من ألوان امتناع الكلام على

(١) الدلائل - ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٣ ، الجرجاني : التعريفات - ص ١٩٧ .

(٢) سيبويه - الكتاب (طهارة) - ج ١ - ص ٩٨ ، ١٦٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ،

(٣) المجاز وأثره في الدرس اللغوي - ص ٦٠

(٤) لسان العرب - ج ٥ - ص ١١٦

ظاهرة (١) ، وتقرن النعمة بالإيجاز عند سيويه (٢) . فيتحدث عن استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام والإيجاز والاختصار .

د وفي إطار ذلك الدرس البلاغى ظهرت مدرستان هما مدرسة « أهل السنة » ، وعلمائهم هم الذين يقفون عند الظاهر ، ومدرسة المعتزلة ، وهم يسرفون في التأويل ، ولقد حملت لنا هذه المدرسة مصطلحين جديدين هما التمثيل والتخييل كانت آثارهما لدى الشريف الرضى في كتابه « تلخيص البيان في مجازات القرآن » ، هذا ولم يوجد توضيح يكشف عما يعنون بالتمثيل سوى أنه يكشف المعانى ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير ، والتمثيل يقصد به تصوير المعانى في القلب (٣) ومن ذلك نسيطيع أن نقول : إن حديث القدماء عن الاستعارة والتخييل والكناية والمجاز هو حديث نقادنا اليوم عن الخيال وعن الصورة الشعرية (٤) ولنا في ذلك تفصيل فيما عقدنا بعد عن الاستعارة والصورة الشعرية في الباب الثانى ، والمجاز على نوعين ، عقلى ولغوى ، استثناسا بتقسيم عبد القاهر له (٥) ، أما العقلى فهو خارج عن دائرة بحثنا ، ويكفى للماعنا اليه صدد الحديث عن حكم سابق من من أحكام الاستعارة وهو ، هل الاستعارة مجاز عقلى أم مجاز لغوى ؟ والذى

(١) أسرار البلاغة - ص ٤٦٢ ، ٤٦٢

(٢) الكتاب - ج ١ - ص ٢١١ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٩

(٣) د. محمد بدرى عبد الجليل - انظر المجاز وأثره في الدرس اللغوى - ص ٦٠ وما بعدها ، والكشاف - ج ٢ - ١٨٨ ، ج ١ - ص ٤٥ ، - والتعريفات

ص ٣٤ .

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى - ص ٢٢ ، مصطفى السحرى - النقد الأدبى من خلال تجارى ص ٥٩ . وانظر المجاز وأثره فى الدرس اللغوى - ماهية النجوز (٥) أسرار البلاغة - ص ٣٥٠ وما بعدها

يهمنا هنا اللغوى ، والذي عرفه عبد القاهر بقوله : هو استعمال الكلمة أو اللفظة المفردة في غير ما لاصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الاصلى ، ويقول عنه أيضا : أنه أعم من الاستعارة (١) .

والسؤال الآن : أين مكان الاستعارة بين أنواع هذا المجاز اللغوى ؟ ، والإجابة تسوقنا إلى ضرورة الحديث عن مفهوم كلمتين وردتا في التعريف السابق للاستعارة وهما كلمة (علاقة) وكلمة (قرينة) وهما تمثلان « قانونى التجوز » (٢) ، اللذين لا يجعلانه مطلقا بل يحددان مفهومه منه ، ومن خلال التحقيق نستطيع أن نضع الاستعارة موضعها من المجاز ، أو بتعبير آخر ، نستطيع أن نضع أيدينا على مكانها منه بالإضافة إلى أن الحديث عن (العلاقة) و (القرينة) إنما هو حديث عن حكم آخر من أحكام الاستعارة أو قانونين رئيسين لها بما هي مجاز لغوى .

أما العلاقة ؛ فإن جهات التجوز هي التى تحدد علاقات استعمال الكلمة في غير ما وضعت له ؛ وبمعنى آخر ، هي المناسبة بين المعنى المنقول عنه ، والمنقول إليه سميت بذلك لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثانى بالاول ؛ فينقل الذهن من الاول للثانى (٣) ، وهى نفسها التى تحدث عنها الامدى صدد بيانها المعيب من صور أبى تمام واستعاراته حيث لاعلاقة يقرها الحسن أو يستسيغها الوجدان بين المنقول عنه والمنقول إليه .

إنها الصلة بين الأصل وفرعه ، تحدث عنها ابن الأثير ، وهو يعرف الاستعارة بقوله : « لما سمي هذا القسم من الكلام استعارة لأن الأصل في الاستعارة

(١) أسرار البلاغة - ص ٣٤٦

(٢) د. محمد بدرى عبد الجليل - انظر المجاز وأثره في الدرس اللغوى - ص ٦٩

(٣) القزوينى في مختصر السعد على تلخيص المفتاح - ج ٤ - ص ٤٤

المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة ، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة أحدهما من الآخر شيئا إذ لا يعرفه حتى يستعير منه وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض . فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر (١) .

ونوعيات هذه الصلة أو العلاقة هي التي يمكن تسميتها بجهاات التجرد ؛ ثم إنها من الأسباب الدافعة لاستخدام المجاز (٢) ، أما عن التقسيمات فقد أسرف البلاغيون في تصنيفها ، وأول هذه الجهات ما جعل للشيء بسبب المشاركة في خاصية كقولهم للفرس بحر وللشجاع أسد ، وهو ما يعرف بعلاقة المشابهة ولا يختص به إلا المجاز الاستعاري ، وهو أشهر أنواع المجاز وأظهرها وهو ما نحن بصدد درسه .

وإذ لم تكن العلاقة المشابهة فالمجاز المرسل (٣) ، وسمى مرسلًا إما لإطلاقه عن النقيذ بعلاقة واحدة مخصوصة ، وإما لأنه أرسل عن دعوى الاتحاد المعبرة في الاستعارة القائمة على الاتحاد بين المستعار منه والمستعار له .

ومن علاماته تسمية الشيء باسم ما يؤول إليه ، ومنه قوله تعالى : (إني أراي

(١) المثل الشاعر - ج ١ - ص ١٤٠ ، ١٤١ ، الأمدى : الموازنة - ج ١ -

ص ٢٥٠ ، الصناعتين - ط ١ - ص ٢٧١ .

(٢) المجاز وأثره في الدرس اللغوى / ص ٧٠ وما بعدها

(٣) معنى ذلك أن كل استعارة مجاز لغوى ، وليس كل مجاز لغوى استعارة لأن الاستعارة كما سبق القول نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيح ، على حد المبالغة - أسرار البلاغة لعبد القاهر - ص ٣٤٦ .

أعصر خراً (١) ، وهو المسمى أيضاً ، باعتبار تأنيكون ، أى أعصر عنباً يكون خراً ، وتسمية العنب خراً ساء الرازى فيها أثر عنه بالتجاوز بلفظ السبب عن السبب ، ثم قرز أن الأسباب أربعة ؛ ومنه « سال الوادى » ، والصورى ومنه اليد أنها قدرة ، والتفاعل ، ومنه نزل السحاب أى المطر ، والغائى ، ومنه تسميتهم العنب خراً (٢) ، ومنها تسمية الشيء باسم فرعه ، نحو الرطب تمر ، وهو يحمل « العنب خراً » ، ومنها تسمية الشيء باعتبار دواعيه مثل تسميتهم الاعتقاد قولاً ومنها اسم المتعلق على المتعلق به كالمخلوق بالخلق (٣) ومنها تسمية الشيء باسم مجاورة ، نحو « خلت الراوية » تريد المزادة ، والراوية فى الأصل البعير يحملها سميت باسمه لكونه حاملاً إياها ، أو مجاوراً لها عند الحمل ؛ ومن المجاورة المنهية أو الذكورية التغليب فى مثل قابلت أبويك ، ويثبت الله القاتنين ، وأنت تريد القاتنين والقاتنات (٤) .

ومنها تسمية الشيء باسم جزئه ، كالعيون فى الريشة (اسم الشخص الرقيب) ليكون الجارحة هى المقصودة فى كون الرجل ريشة ؛ لما بين الجزء والكل من صلة وما عداها لا يغنى شيئاً مع فقدانها ، فصارت كأنها الشخص كله .

قال ابن فارس : « ومن سنن العرب الاقتصار على ذكر بعض الشيء وهم يريدونه كله فيقولون ؛ « قعد على صدر راحلته ومضى » ، ويقول قائلهم : « الواطئون على صدور نعالهم » ، ومنه قوله تعالى : « فتجزء رقعة مؤمنة » ،

(١) الأمدى الأحكام - ج ١ - ص ٢٩ (سورة يوسف - ١٢)

(٢) المثل السائر - ٢٤٤ ، السبكي : عزوس ، الاقرا ح : ج ٤ ص ٢٨ ، المزهر

- ج ١ - ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

(٣) (٤٠٢) المزهر - ج ١ - ٣٦٠ ، الصاغى - ص ٦٣

وقولهم : أبعد الله وجهه ، وإنما يراد سائر الجسد ، وقد اشترط البلاغيون في العلاقة أن يكون الكل مركبا تركيبا حقيقيا ، فلا يعبّر بالأرض عن مجموع الأرض والسماء (١) .

ومنها اسم الكل للجزء ، كالعام ، للخاص ، كالأسود للزنجي (٢) ، ومنها تسمية الشيء باسم مكانه كقولهم للمطر سماء ، ومنها تسمية الشيء باسم فعله ، كنسيتهم الخمر مسكرا ، وسمى « اسم الفعل على القوة » كقولنا للخمرة في الدن : إنها مسكرة (٣) ، وللرازي (فخر الدين) علاقة المضادة كالتبئة للجزء فيما رواه للسيوطي ، واعتبر السبكي هذا من قبيل إطلاق اسم السبب على المسبب (٤) ومنها الآلية ، ومنه قوله تعالى : « واجعل لي لسان صدق في الآخرين » ، أي ذكرنا صادقا وثناء حسنا (٥) ، ومنها اللازمة نحو إطلاق الشمس وإرادة الضوء ، والملزومية ، ومنها إطلاق الضوء وإرادة الشمس (٦) ، ومنها ما يسمى بالمجاز العرفي ، وهو إطلاق الحقيقة على ما هجر عرفا كالناية للجمار (٧) .

(١) الصاحبى - ص ١١٢

(٢) ، (٣) المزهري - ج ١ - ص ٣٦٠

(٤) المزهري - ج ١ - ص ٣٥٩ .

(٥) الصاحبى : ص ١٧٨ ، ١٧٩ (الشعراء ٢٦) .

(٦ ، ٧) المزهري : ج ١ - ص ٣٦٠ ، وجدير بالذكر أن اختلافا نشب بين البلاغيين في الاستشهاد على العلاقة وتقرير لاحتتمالات العلاقات للشاهد الواحد فهناك الاختلاف فى تقرير العلاقة فى قوله تعالى : (وأسأل القرية) إذا ورد بها الجرجاني فى التعريفات تحت مصطلح خاص هو (المقتضى) الذى عرفه بأنه مالا

أما القرائن، وهي القانئون الثاني للنجوز، فلا بد من تلخيصها بوصفها دلائل وأمورا تشير إلى المطلوب، ثم بما هي محسنات أو مقبحات (١).

فالمراد من الخطاب مثلا إن كان نصا لا يحتمل كفى معرفة اللفظ، وأن تطرق إليه الاحتمال فلا يعرف منه حقيقة إلا بانضمام قرينة إلى اللفظ، والقرينة أما لفظ مكشوف، أو (لفظية) أي بتلفظ بها في التركيب كقولنا: رعت الماشية الغيث، فكلية غيث هنا مستعملة في غير وضعها الأصلي لعلاقة هي السببية، لأن الأصل، رعت الماشية النبات الذي سببه المطر، والقرينة هنا وهي كلمة (رعت)، وأما إحالة على دليل العقل كقوله تعالى: «والسماوات مطويات بيمينه»، وقوله عليه السلام: «قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن»، وإما حالية، وهي التي تفهم من حال المتكلم أي الواقع، كقوله تعالى: «يجمعون أصابعهم في آذانهم أي أناملهم، فالعلاقة هنا الكلية؛ والقرينة هنا حالية لاستحالة

صححه له إلا بإدراج شيء آخر يجعل غير المنطوق منطوقا، وأوردها السيوطي تحت علامة المحلية، وذهب الرماني والدسوقي والرازي (فخر الدين)، وعبد القاهر الجرجاني إلى أنه نوع من حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، وقرره النحويون في باب الحذف (انظر التفصيلات في الإجاز وأثره في الدرس اللغوي).

وانظر: الديبكي: في عروس الافراح - ج ٤ - ٤٥

وعبد القاهر: في دلائل - ص ٥٣ والأسرار ص ٤٤١، ٤٥٧

الإمامي: الأحكام - ج ٢ - ٩١، الرماني: النكت - ص ٧٠

الجرجاني: التعريفات - ١٩٦، (١)، الإيقان - ج ٢ - ٣٧

المثل للسان سجا - ١٢٨، ابن هشام - معنى اللبيب - ج ٢ - ١٦٥ ط الحلي

(١) الإجاز وأثره في الدرس اللغوي (قانونا التجوز)

إدخال الإصبع كله في الاذن (١) .

إذن فالقرائن ضوابط ترد إليها مالمها ، وتتقن عنها ما ليس منها ، وبالقراءة تكون الدلالة على الظاهر ردا على من زعم لإيهام المجاز الكذب بتناسيا أنها وردت في كتاب الله الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه (٢) .

وهنا ندرك حكما آخر من أحكام الاستعارة ، وهو الفرق بينها وبين الكذب ، وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين : الأولى : أنها مبنية على التأويل ، فان المستعير معنى لمعنى يدعى دخول المشبه في جنس المشبه به ، فالأسد المستعار للإنسان الشجاع على سبيل المثال له حقيقتان ، الحيوان المقترس ذو المخالب والأظفار ، والحيوان المؤتنس الجريء ، وهو باعتبار الحقيقة الثانية يرادف الإنسان ، وهذا معنى التأويل ، والكذب لا يجري فيه هذا التأويل ، والثانية : أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوصاف ومسح الحقائق ، وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تدكير القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها لإصرار الكاذب على كذبه ، لذا كان للقرينة الدور الأول والأساس القوي في إدراك هذا الفرق .

من هنا نستطيع القول أيضا : إن المبالغة التي نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هي من سبيل لإرادة التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة في المخيلة ،

(١) لغزالي : المستصفى : ج ١ - ص ٣٣٩ ، وفي المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، إفاضة في التقسيم بما أعتمدنا عليه

(٢) الآمدى : الأحكام - ص ٦٥ (ج ١)

وأنظر رأي ابن قتيبة : مشكل القرآن - ٧٨-٧٩-٩٩-١٠٠

والعمدة : ج ١ - ص ٢٦٦ ونهاية الإيجاز في داية الإعجاز - ص ٤٧

ومن هنا فقد نبه ابن قتيبة إلى أن المبالغة في التعبير طريقة متعارف عليها بين القائل والسامع ، والسامع مدرك الغرض منها متواطئ مع القائل ، يقول :

..... يريدون المبالغة في وصف المصيبة به وأنها قد شملت وعمت وليس ذلك بكذب ، لأنهم جميعا متواطئون عليه ، والسامعون له يعرفون مذهب القائل فيه ، وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته (١) .

ونعود فنقول : ان القرائن هي التي تحدد غرض المتكلم ، وبها يكون البيان أن المراد غير الحقيقة ، لذا فإن استعمال المجاز بدونها لا يجوز .

وجدير بالذكر أن إدراك العلاقات والقرائن والتركيب ، وطبيعة تكوينها إنما مرجعه إلى الحس ، حيث يتوقف عليه إدراكها ، ومن ثم قال ابن خلدون : وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الأفهام عن دركه ، وإنما يدرك بعض الشيء منه من له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه ، فلها كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاما في ذلك لأنهم فرسان الكلام وجها بذاته ، والنوق عندهم موجود بأوفر ما يكون وأصح (٢) .

ولعل هذا ما ألبأ الخطابي (ت ٣٨٨ هـ) للحديث عن أهم وجه من وجوه الإعجاز ، وذلك صنيعة في القلوب لدى السامع ، وتأثيره في النفوس مستشهدا بقصة إسلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، مقدما لذلك بقوله : « فأت في

(١) تأويل مشكل القرآن - ٨٧ ، ولقد استطاع ابن قتيبة أن يدحض مزاعم الذين ظنوا أن المجاز كذب ونقل عنه ابن رشيق رأييه في ذلك انظر ما كتبناه عنها في مؤلفنا « مفهوم الاستعارة » ص ٢٥ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة - ص ٥٩ ، والدلائل - ص ١٧٠ .

إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس ، فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم ، وذلك صنعة بالقلوب وتأثيره في النفوس ، فانك لا تسمع كلاما غير القرآن ، متقلوما ولا مشورا إذا قرع السمع خاص له إلى القلب اللذة والحلاوة في حال (١) ، وقد أشرنا إلى ذلك في المدخل بالتفصيل .

ومن كلام العرب عنه قولهم : « إن بعض الناس أحسن إحسانا له من بعض » (٢) وإيماننا بهذا كلة ، فإن للمجاز أهميته ودوره في اللغة ، ولقد انعقد إجماع الثقات من العلماء على قياسية المجاز والكناية والاستعارة ، فلا بأس من استخدام مثل هذه الأساليب في اللغة العربية متى تحققت العلاقات والشروط التي جرت عادة العرب أن يعتمدا عليها ويراعوها في تعبيرهم المجازي ، ومتى كانت ملائمة مع الذوق العربي البليغ ومستمدة عناصرها من أمور مألوفة في البيئات العربية ، ولكن متى وجد لتعبير منها نظير في كلام الفصحاء من العرب كان الأفضل والأصح المدول عنه إلى ما يماثله في كلامهم .

من هنا كان المجاز - وعلى وجه خاص ، الاستعارة - دليلا على كفاية اللغة العربية فدقة قواعد اللغة العربية وغزارة مفرداتها وخصب مناهجها في الاشتقاق وقياسية أوزانها واختصاص كثير من هذه الأوزان بالدلالة على معان معينة ، وسعة صديها حيال التعريب والمجاز والكناية ، وشدة حرصها على جمال

(١) بيان إعجاز القرآن للخطابي (ضمن ثلاث رسائل) ص ٦٤

(٢) الإتيان في علوم القرآن - ج ٢ - ط ٢٠٩

ومن هنا فإن فكرة اختلاف الناس في مدى إحساسهم بالآثار الفنية وفهمهم تقويمهم له أمر معروف لدى العرب ، ولقد قام هذا أساسا على ما للصور الحسية من أثر وقيمة في بحث الإيهامات .

الأسلوب وبلاغة العبارة ، وتوخيا الوصول إلى الغرض من أقرب الطرق
وأكثرها ملاءمة لمقتضيات الأحوال ، إن ذلك كله وإنما إليه لا وضع دليل على
أنهم أعظم اللغات كفاية وأكثرها مرونة وأقدرها على التعبير عن مختلف فنون
القول (١) .

ولعلنا نجد شيئا لهذا الكلام عند العقاد ، الذى يرى أن المجاز والاستعارة
هما الآداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى ، لأنهما أغنية وصور
وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة ، وهذه هي العبارة
الشعرية في جوهرها الاصيل (٢) .

والحديث يطول بنا لو تحدثنا عن قيمة المجاز والاستعارة على وجه خاص ،
وقد تخصصنا لذلك جزءا في مكانه بعد في الباب الحاضر وبالأستعارة وقضايا النقد ،

(١) د. عبد الواحد دوافى - فقه اللغة - طه - ص ١٣٨

(٢) اللغة الشاعرة - ٢٧-٢٨ ١٩

الاستعارة والتشبيه :

التشبيه الاخبار بالشبه ، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصفات (١) ، أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه (٢) أو هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه (٣) ، أو هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بالكاف ونحوه ، أو هو الجميع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها (٤) .

والتشبيه فن فنون الكلام ، وعنصر من عناصر الأسلوب ، يرسم صورة للحس والشعور فينتقل المعنى في وضوح كأننا بأبصارنا ، ونلمسه بأصابعنا ، وبعد التشبيه من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة (٥) ، وهو جار في كلامهم حتى لو قائل هو أكثره لم يبعد (٦) ، بل هو بحر البلاغة وسرهما ولباسها وإنسان مقلتها (٧) ، وناهيك عما يزخر به الشعر الجاهلي من صورة الحسية التي تشير إلى حياة الجاهلية وعاداتهم وتقاليدهم ، فيصفون الفرس والناقة والبقرة الوحشية ، والرمح ، والسيف ، والديار ، والأطلال ، وما يشاهده البدوي

(١) التنوخي : الألفى القريب - ص ٤١

(٢) الصناعتين - ط ١ - ٢٣٩

(٣) العمدة ج ١ - ١٩٤

(٤) الطراز - ج ١ - ٢٦٣

(٥) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان - ١٣٠

(٦) المبرد : الكامل - ج ٢ - ٦٩ - ٩٠

(٧) العلوي : ج ٢ - ٣٢٦

في رحلته من آثار الكون ومشاهدة الطبيعة ، ينقلها إلينا بإحسانه البريء الخالي من التفلسف والتصقيد ، فالتشبيه في العصر الجاهلي كان أقرب إلى الواقع الحسي وأدق إلى طبيعة الشعر بحالته التي عرف عليها من البساطة ، حتى إنه في كثير من الحالات يعد مظهرا من مظاهر البدائية في التفكير والسذاجة الأولية في التعبير ، (١) .

والتشبيه تعريفات كثيرة ، لا تخرج في جوهرها عن مثل مامر ، وهو في نظر عبد القاهر ، أن يشبه لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور في أنك تفصل بها بين الحق والباطل كما تفصل بالنور بين الأشياء ، (٢) ، ومن الملحوظ أن هذا التعريف يبين وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقة وحدته .

ثم إن التمثيل ضرب من ضروبه ، فالتشبيه عام ، والتمثيل أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه ، وليس كل تشبيه تمثيلا ، وبعض العلماء ينظرون إلى المعنى اللغوي للتشبيه وهو التمثيل لأن أهل اللغة يقولون أشبهته إياه وشبهته بتشبيها ، مثله ، فيجعلون التشبيه والتمثيل مترادفين ، ومن هؤلاء الزمخشري وابن الأثير ، وقد نعى الأخير على علماء البيان أنهم فرقوا بين التشبيه والتمثيل وجعلوا لكليهما بابا بمفرده ، وهذا شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع ، يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء ، كما يقال مثله به ، قال : وما أعلم كيف خفى ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووجوهه .

(١) انظر مقدمة الجمان في تشبيهات القرآن لابن تاقيا البغدادى

(٢) أسرار البلاغة - ص ٧٥

ولا غرو في رأي ابن الأثير ، وقد عيّد التشبيه والتمثيل جنوين ، إلا أن اتساع الدروس البلاغى والاعتماد بالتخصيص فى أبوابه دعا أولئك العلماء الذين أشار إليهم إلى أن يفرّدوا لكل مباحث خاصة مما أوجبه دقّة النظرة وسعة الاطلاع .

وجدير بالذكر أن العناية بفن التشبيه ودراسة أثره فى صناعة الأدب لم تغفل من أذهان كثير من العلماء والنقاد وأخص بالذكر المتكلمين فى إعجاز القرآن والبلاغيين من أصحاب النزعة البيانية الخالصة .

هذا ولعل الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) من أقدم من تناولوا صور التشبيه وأدواته فى حديثه عن التشبيه لم يصب الغرض ، وقد عرض له أيضا سيويه (ت ١٨٠ هـ) ، وضمن عرضه له نقدا لأراء أستاذه الخليل فى التشبيه (١) والذى يعنينا أن الخليل قد تناول التشبيه ونص عليه كما ذكر طرفيه ، وبذلك يتضح فساد الزعم القائل بأن « سيويه » هو أول من ذكر التشبيه من العلماء (٢) ثم يأتى بعده الفراء (ت ٢٠٧ هـ) (٣) ، وأبو عبيدة استطاع أن يتناول التشبيه بطريقة أو فى من تناول الفراء له ، فقد تناول أبو عبيدة التشبيه بذكر الطرفين والوجه ، ولم يكن الفراء سباقا فى هذا المضمار ، وإنما كان سالكا طريق أبي عبيدة ، بل إن أبا عبيدة كان أكثر تفصيلا منه ، ما حدا بالدكتور عبد القادر حسين (٤) إلى أن يرد على ما ذهب إليه الدكتور زغلول سلام ، والنحولى ، وقد ظن الأول

(١) الكتاب - ج ١ - ١٨١ - ١٠٦ - ١٠٩

(٢) د. حنفى شرف : الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق - ص ٥٩

(٣) الفراء : معانى القرآن - ج ١ - ٢٨٢ ، ج ١ - ١٧ ، ج ٢ - ٢٢٠ ،

ج ٢ - ٢٨٧

(٤) د. عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية - ص ١٦ - ١٧

أن الفراء بوضع يده على طرفي التشبيه ووجهه قد قام بخطوة جديدة فهم التشبيه عجز أبو عبيدة عن فهمها والوصول إليها (١) ، وظن الثاني : « أن الفراء قد تعرض لبيان طرفي التشبيه بشيء من التفصيل لم نر مثله لأبي عبيدة » (٢)

ثم يأتي المبرد (ت ٢٨٥ هـ) فيعقد بابا كاملا في « كامله » وقد أصاب فيه أيما إصابه ، وأول ما نلاحظه تقسيماته المتعددة التي دلت على سعة فكره ورهافة ذوقه الأدبي وعلمه الغزير بطبيعة أساليب العرب في طرق القول بما كان له أثره في اقتفاء العلماء له من بعده ، فتراهم يبحثون ويوسعون في دوس التشبيه ما شاء لهم التوسع .

وفي إجمال نستطيع أن نقول : إن نظرة النقاد القدامى إلى التشبيه كانت نظرة ثاقبة فحواها أنه فن جميل من فنون القول له أوجه عديدة وأنماطه المتعددة ، إلا أن هذه النظرة اختلفت في جوهرها عن نظرة النقاد المحدثين ، فالقدامى لا يرون الصدق أو الحسن في التشبيه إلا إذا تطابق فيه الطرفان ، وكان أحدهما مثل الآخر في أوصافه « فقدمة » مثلا يرى أن أحسن التشبيه ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد (٣) ، ونحن واجدون هذا المفهوم أيضا فيما ذكره « ابن طباطبا » ، فأحسن التشبيهات عنده « ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبه به صورة ومعنى (٤) .

(١) د. زغلول سلام : القرآن في تطور النقد العربي - ص ٥٧

(٢) الخولي : صور من تطور البيان - ص ٦٩

(٣) نقد الشعر : ص ١٠٨

(٤) عيار الشعر - ص ١١

معنى ذلك أن الشاعر إذا أراد أن يكون صادقا فما عليه إلا أن يبحث في الطبيعة عما هو بشأنه من الكلام ، فإذا وجد ما هو شبيه به أو قريب منه فقد أصاب التشبيه ، وتسلم ذروة البلاغة بقطع النظر عن أى اعتبار آخر من انعكاس الشعور أو تداعى الموقف ، هنا هو معنى الصدق والجمال بالنسبة للتشبيه لدى النقاد القدماء كابن طباطبا مثلا .

أما المحدثون فلم يسيروا في الفهم والتصور ، فهم ينمون على الشاعر أن يقف عند حدود الحس لا يتعداه إلى الوجدان ، أو يرتكز على التشابه الحسى دون أن يربطه بالشعور ، فهذا يقلل من شأن الصورة ، ويضعفها فنيا (فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لتقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وثيقظته وعة واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، وصفوة القول : إن المحك الذى لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وأن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسات فذلك شعر الطبع والحقيقة الجوهرية (١) .

وبذلك يكون النقاد المحدثون قد أفصحوا عن وجهة نظر حقيقية ، وهى أن

(١) العقاد : ابن الرومى وحياته من شعره ، / ص ٢٥٠

، النقد الأدبى الحديث - ص ٢٦٠

، الأسس الجمالية - ٢١٢

، الصورة الأدبية - ٨٧

، فن الشعر لمتنور - ط ٦٤ - ١٠٩ - ١١٠

الشعر ليس همه تجسيم الموضوعات، بل التعبير عن وقعها في نفس الشاعر وتفاعلها في وجدانه، وكأن الوصف قد صار ضرباً من الوجدان لا ضرباً من المحاكاة الجمالية حتى ليلوح لنا أحياناً كثرة أن الشاعر الحديث لا يلجأ إلى الوصف للتجسيد الحسى، بل كحكك للوجدان وامتزاج بالطبيعة وتجاوب معها، وانفعال بها يصل إلى حد فناء الشاعر في الطبيعة، وخلع وجدانه عليها (١).

وعن الفرق بين الاستعارة والتشبيه الصريح يقول عبد القاهر الجرجاني: «إن الاستعارة من شأنها أن تسقط ذكر المشبه، وتطرحه، وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به، لقصد أن تبالغ فيه بحيث يتخيل أنك رأيت نفس الأسد في قولك: «رأيت أسداً»، تريد رجلاً شجاعاً» (٢).

كذلك لا يكون نقل اللفظ عن موضوعه من أغراض من يأتي بالتشبيه في عباراته، ومن ذلك يتبين لنا أن الاستعارة ليست التشبيه، ولكنها تكون من أجل التشبيه، وهو كالعرض فيها، أو كالعلة والسبب في فعلها، ولكن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو المبالغة، وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة غرض في الاستعارة، كذلك الاختصار والإيجاز غرض من أغراضها. ألا ترى أنك تفيد بالاسم الواحد الموصوف والصفة، والتشبيه والمبالغة، لأنك لا تفيد بقولك: «رأيت أسداً»، أنك رأيت شجاعاً شبيهاً بالأسد، وأن شبهه به في الشجاعة على أتم ما يكون حتى أنه لا ينقص عن الأسد فيها (٣).

إذن التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له، أو صورة

(١) د. محمد مندور: فن الشعر - ص ١٠٩ - ١١٠.

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٠٩.

(٣) السابق ص ٢٠٩.

مقتضيه من صوره ، وليس كل تشبيه يمكن أن يتحول إلى استعارة ، وإنما يجوز ذلك إذا كان الشبه بين الشيئين مما يقرب ما أخذه ويرسبها متناوله ، ويكون في الحال دليل عليه حتى يمكن المخاطب إذا أظمت له الاسم أن يعرف ما أردت .

فإذا لم يكن سبيل إلى معرفة المقصود من الشبه فيه إلا بعد ذكر الجمل التي يعقد بها التمثيل فإن الاستعارة لا تدخله ، لأن وجه الشبه إذا كان غامضاً لم يجز أن تقتصر الاسم وتنقله إلى غير ما هو أهله من غير أن يكون معك شاهد ينسب عن الشبه ، فلو حاولت أن تحول قول الشاعر :

فأنك كالليل الذي هو مدركي . . . وأن خلت أن المتأى عنك واسع

إلى استعارة ، وأن تعامل الليل معاملة الأسد في قولك : « رأيت أسداً ، لم تجد له مذهباً في الكلام ، لأنك لا تخلو من أحيد أمرين : إما أن تحذف الصفة وتقتصر على ذكر الليل مجرداً ، فتقول : إن فررت أظلني الليل ، وهذا محال لأنه ليس في الليل دليل على النكته التي قصدها الشاعر من أنه لا يفوته وإن أبعد في الحرب لسعة ملكه وطول يده . وإن لم تحذف الصفة وجدت طريق الاستعارة فيه يؤدي إلى تعسف ، إذ لو قلت إن فررت منك وجدت ليلاً يدركني ، وأن ظننت أن المتأى واسع ، والحرب بعيد قلت ما لا تقبله الطبع لأن العرف لم يجز بأن نجعل الممدوح هكذا (٢) .

وتحصل لك المبالغة في التشبيه إذا حذفت أداته ، فقلت مثلاً : « زيد أسد ،

فالقصد أن تبائع فتجعل المذكور كأنه الأسد، وتشير الى مثل ما يحصل لك من المعنى إذا حذف ذكر المشبه أصلا فقلت : رأيت أسدا (١) ، وكان عبد القاهر يرى التشبيه المحذوف الأداة قريبا من الاستعارة في إفاده المبالغة أو كاستعارة في إفاده هذه المبالغة .

وربما وجدت الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذي يقتضى كونه مستعاراً ، ثم لا يكون مستعاراً ، وذلك لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به ، بل الشبه منتزع من مجموع جملة من الكلام كما فى قول داود بن علي « حين خطب فقال : ، : والآن أخذ القوس باريها ، ، فإنه وإن كانت القوس تقع كناية عن الخلافة ، والبارى المستحق لها ، لا يجوز أن يقال : إن القوس مستعارة للخلافة ، لأنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الانفراد ، وأن يقال : هي قوس وإنما الشبه مؤلف من حال الخلافة مع القائم بها ، ومن حال القوس مع الذي براها ، وهو أن البارى للقوس أعرف بخيرها وشرها ، وأهدى إلى تصريحها ، إذ كان العامل لها ، وكذلك الجامع للصفات التي تتطلبها الخلافة يكون أهدى إلى توفية الخلافة حقوقها ، وأن يراعى في سياسة الناس العدالة والإنصاف ذلك تمثيل لا استعارة (٢) .

بما سبق نرى ميل عبد القاهر إلى إعطاء الاستعارة الاستقلال والتميز عن الشبيه والتمثيل وفي ذلك تقدير لمكانتها وتفردا عن غيرها من الصور .

ورجال البلاغة دائماً وأبداً يقولون : إن الاستعارة تقوم على التشبيه ، وتبنى عليه كما يبنى البيت على أسسه ، ويقوم على عمده ، والمراد منه التشبيه المعنوي

(١) السابق - ص ٢١٥ ، ٢١٨

(٢) أسرار البلاغة - ٢٢٣ ، ٢٢٤

الذى يضمه المستعير في نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحي الذى يكون بطرفين ، شبه ومشبه به وأداة ووجه لأنها لا يذكر معها ما يدل عليه ، ولا تقوم على هذين الطرفين أو الوجه والأداة ، وإنما تقوم على شيء واحد هو المشبه به أو لازمه الذى يدل عليه ، وقد مر بنا طرف من الكلام فى أثناء التعريف بالاستعارة ، ومن هنا يظهر لنا أن الاستعارة تمتاز عن هذا التشبيه الاصطلاحي بما يلى :-

أولا : أنه يقوم على عمادين اثنين ، الطرفين (المشبه والمشبه به) ، أما الاستعارة فمدار حديثها والكلام عنها المشبه به فقط ، ثانيا : أن الاستعارة والتشبيه يتفقان فى كونهما مشاركة أمر لآخر فى معنى لكن هذه المشاركة تختلف وسيلتها فهى فى التشبيه بالطرفين سواء ذكر معها الاداء والوجه أم لا ، أما فى الاستعار فبهذا التجوز المعبر عنه باستعمال اللفظ فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة . ثالثا : أن الغاية من التشبيه إلحاق ناقص بكامل ، لكنها فى الاستعارة عبارة عن دعوى الاتحاد قصدا إلى المبالغة ، رابعا : أن الشبه فى التشبيه يحسن أن يكون ظاهرا وأما فى الاستعارة يحسن أن يكون غير ظاهر ، ولهذا قالوا : لو كان فى الكلام ما يدل عليه تحول إلى تشبيه لا استعارة ، والاستعارة لا تتحقق إلا بحذف وجه الشبه والأداة والمشبه ، ووجود الوصف الذى يجمع المشبه والمشبه به ، وهو ما سميناه بالعلاقة بين الطرفين ، ثم تنامى التشبيه لأن القصد إلى اتحاد الطرفين الذى هو معنى المبالغة لا يحصل من غيره ، ثم قرينة على المراد من الكلمة التى تجوزنا بها مكانها الأصل ونقلناها عن معناها الموضوع لها فى اللغة ، وبما تجدر ملاحظته أنه ربما اشتبه على الكثير أن الاستعارة تقوم على التشبيه وتنامى الشبيه فى آن واحد . وهو كلام كالمتناقض ، والحق أننا نستحضر فى الذهن نسبة ومصاهرة وارتباطا بين لفظ المستعار والمستعارة ليصح إطلاق

الأول على الثاني واستعماله في معناه كخطوة أولى للاستعارة ثم بعد ذلك نتناسى التشبيه ليصح دعوى الاتحاد التي تهدف إلى المبالغة لأن بقاء معنى التشبيه قد يظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما يعنى من التشبيه في الاصطلاح ، وعلى هذا فإن التشبيه وتناسى التشبيه مكان في الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم على التشبيه المضمحل في النفس ، ثم إن التشبيه المعنوي المضمحل في النفس - الذي هو الخطوة الأولى للاستعارة عبارة عن استحضار التعلق والارتباط بين أشبه والمشبّه به في الخاطر ، واعتبار أن هناك معنى يجمعها وصفة تضيها من غير نظر إلى تفاوت واختلاف ، ومن إضماره في النفس نعلم أنه لا يذكر في اللفظ ما يدل عليه بحال من الأحوال لأن ذلك يفسد معنى القصد إلى الاستعارة ولهذا نرى علماء البيان يمنعون أن يذكر مع الاستعارة ما يدل على التشبيه ، ولا يرضون الجمع بين الطرفين ، فلا يصح في « زيد أسد » ومن هذه النقطة نشأت عملية الخلط بين الاستعارة والتشبيه محذوف الأداة ، وكثير من العلماء نحوا هذا المنحى . ومن هؤلاء على ما ذكرنا في بحث آخر (١) أبو هلال العسكري ، وابن سنان الحفاجي ، وغيرهما ، فإنهم يعدون التشبيه مضمحل الأداة استعارة ، فلا يكون التشبيه إلا إذا كانت فيه تلك الأداة مميزة له ويظهر هذا واضحا في قول الرمانى : (٢) ولؤلؤ حجتان ، أولاهما : أن الاستعارة ليست لها آلة ، فما كانت فيه آلة التشبيه ظاهرة فهو تشبيه ، وما لم تكن فيه ظاهرة فهو استعارة ، فقولك : « زيد أسد » لا آلة فيه فوجب كونه استعارة والثانية ، أن المفهوم من قولنا : « زيد أسد » مثل المفهوم من قولنا ، لقيت الأسد ، ، و « زارنى الأسد » وبما أن مفهومها واحد في المبالغة ، فإذا

(١) انظر ما كتبناه عنها في بحثنا « مفهوم الاستعارة وفي بحوث اللغويين والنقاد

والبلاغيين - دراسة تاريخية فنية .

(٢) النكت - ص ٧٩

فخصيت بكون أحدهما استعارة وجب أن يكون الآخر كذلك من غير تفرقة بينهما (١) .

والحقيقة إننا إذا نظرنا إلى العبارتين فإن مفهومهما ليس واحدا كما هو الزعم إذ إن الأولى صرح فيها بالطرفين ، وفيها مبالغة في إلحاقه بالأسد الذي هو أكثر منه شجاعة ، إلا أن وجودهما في العبارة معناه أن المشبه لا يزال حاضرا في الذهن بخلاف العبارة الأخرى تنوس فيها المستبه وجعل فردا للأساد ، فصار واحدا منها ؛ والمبالغة هنا أوقى والادعاء أتم .

وانطلاقا من هذه النقطة فقد جند عبد القاهر نفسه في فصل خاص في (أسرار البلاغة) إلى عقد مقارنة مفصلة بين التشبيه محذوف الأداة (البليغ) وبين الاستعارة التصريحية لاستخلاص أوجه الخلاف ووضع الفروق ، مع العلم بأن عبد القاهر خلط بين الاستعارة والتشبيه في موضعين ، وفي كليهما ينقل عن أبي هلال والزماني (٢) فيقول : إن التشبيه ينقسم إلى صريح وغير صريح ، (فالصريح أن نقول « كان زيدا الأسد » ، وغير الصريح أن تسقط المشبه به من الذكر وتجري اسمه على المشبه ، كقولك « رأيت أسدا ، تريد رجلا شبيها بالأسد » ، فإذا كان الأمر كذلك ، وأنت تشبه شخصا بشخص فإنك إذا شبت فعلا بفعل كان هذا حكمه فأنت تقول مرة ، كأن ترتببه للكلام نظم در فتصرح بالمشبه والمشبه به وتقول في أخرى : إنما ينظم درا تجعله كأنه ناظم در على الحقيقة (٣) .

وعبد القاهر يطلق على هذا النوع الثاني بعد ذلك اسم الاستعارة ، لكنه

(١) التكت - ص ٧٩

(٢) أسرار البلاغة - ص ٣٦٥

(٣) السابق (ط٤) - ٢٧٤

يعود إلى لغته هو وتفكيره المستقل فيحسن بالخطأ ، فيقول : « وقد كنت ذكرت
فيم تقدم في إطلاق اسم الاستعارة على هذا الضرب الثانى بعض الشبهة » (١) .
ويبدأ عبد القاهر في وضع الفروق مفصلة ، وفي أولها يعرض لنا قول
القائل « عنت لنا ظبية » ، و (زيد أسد) ويقول : ما الفرق بين الحالين وقد
جرى الاسم في كل واحد منهما على المشبه ؟ ، فالجواب : إن الفرق بين الصورتين
هو أنك عزلت في الصورة الأولى الاسم الأصلي عنه وأطرحته وجعلته كأن
ليس باسم له ، وجعلت الثانى هو الواقع عليه ، والمتناول له فصار قصدك التشبيه
أمرا مطويا في نفسك مكنونا في ضميرك ، وصار في ظاهر الحال وصورة الكلام
كأنه الشيء الذى وضع له الاسم في اللغة (٢) وهذه هي الاستعارة .

أما عن الصورة الثانية : « زيد أسد » ، فيقول : إن قصد التشبيه واضح من
مقتضى الكلام : « لأنك قد صرحت فيه بالمشبه وذكرك له صريحا بأبى أن
توهم بكونه من جنس المشبه به » (٣) ، فلا يقع في نفس السامع من قولك :
(زيد أسد) حال الأسد في جراته وأقدامه ، إذ لا يمكن أن يقع في الوهم أن
زيدا رجل وأسد معا ، فالشيء الواحد لا يكون رجلا وأسدا ، وإنما يكون رجلا
وبصفة الأسد فيما يرجع إلى غرائز النفوس والأخلاق وخصوص في الهيئة
كالكرامة في الوجه وليس كذلك الأول لأنه يحتمل الحمل على الظاهر ، فليس
بممنوع أن نقول : (عنت لنا ظبية) وأنت تريد الحيوان ، فالفرق هنا بين
التشبيه أمرا مطويا في النفس فهو استعارة ، وإن كان واضحا من مقتضى الكلام
فهو تشبيه .

(١) السابق - ٣٩٦

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٧٩

(٣) السابق - ص ٢٨٠ ، ٢٨١

ويرد عبد القاهر على من يعتقد بأن مثل (هو أسد) في ظاهره تشبيه ، لأن التشبيه يحصل بذكر (الكاف أو) مثل (أو نحوها) بأن موضوعه من حيث الصورة يوجب قصد التشبيه لا استحالة أن يكون له معنى وهو على ظاهره ثم يأتي بمثال لإيضاح هذا الرأي فيقول : (إن مثل الهيئه التي يستدل بها على الأجناس كزى الملوك وزى السوقه ، ، بمعنى أنك إذا خلعت على رجل من السوقه زى الملوك بعد أن تكون قد نفيت عنه كل ما يختص بالسوقه بحيث يتوهم كل من يراه أنه ملك كنت قد أعرتة هيئه الملك وزيه على الحقيقة ، وهذا ما يحدث في الاستعارة . . . أما ما هو حادث هنا في قولك (هو أسد) فيشبه حاله إذا ما ألبست أحد السوقه زى الملوك دون أن تعريه من المعاني التي تدل على كونه سوقه وبهذا لم تكن قد أعرتة بالحقيقة هيئه الملك إذ لا يحصل ذلك مع وجود الأوصاف الدالة على إن الرجل سوقه ، ... ففى الصورة (هو أسد) لم يعر المشبه الاسم عن الحقيقة لأن السامع لا يتوهم هنا أنك قصدت أسدا على الحقيقة . ولذا فهو تشبيه (١) .

معنى ذلك أن التعبير الاستعارى يجعل الطرفين وكأنهما شيء واحد يتعذر فصل أجزائه أو تبين أصوله ، وليس كذلك التشبيه كالرجل حين يلبس زى طائفة من الطوائف ويتخذ سماتها وشاراتها ويتحدث بطريقتها فيصير واحداً من أهلها لا يميزه الناس ولا يصلون إلى معرفة حالة إلا بإخبار واختبار واستدلال . والفرق الثانى يقول فيه : إن حقيقة الاستعارة فى اللغة والعادة ، أن من شروط المستعار أن يحصل للمستعير منفعة على الحد الذى يحصل للمالك ، وما هو كالمنفعة من الاسم يوجب ذكره على القصد إلى الشيء فى نفسه (٢) ، ويأتى بمثال

(١) أسرار البلاغة - ص ٢٨٠ ، ٢٨١

(٢) السابق - ص ٢٨١

(عنت لنا ظلية) مرة أخرى ويقول : إن الاسم هنا د يعقل من إطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ولا يعلم أنك قصدت امرأة ، فقد وقع من المرأة في هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان على الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن المستعير ينتفع بالمستعار انتفاع مالكه فيلبس لبسه ويتجمل تجمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشيء المملوك حتى يعتقد من ينظر إلى الظاهر أنه له (١) .

معنى ذلك أن المستعير هنا يستعمل المشبه به ، وكأنه له ، وأن ما يذهب الالتباس والشك بين أن يكون الاسم مستعاراً أو مقصوداً على الحقيقة هو (القرينة) ولا بد منها في الكلام لتدل على وجود الاستعارة، أما في التشبيه في مثل (زيد أسد) فيقول عبد القاهر عن الإسم ، وذلك في بيان الفرق بين موضعه هنا وموضعه في حال كونه استعارة أنه لا يقع من زيد ذلك الموقع من حيث أن ذكره بإسمة يمنع من أن يصير الإسم مطلقاً عليه، ومتناولاً له على حد تناوله ما وضع له ، (٢) .

فالفرق إذن واضح كما ذكر عبد القاهر ، وهو أنه في الاستعارة ينتفع المستعير بكل منافع المستعار في حين لا يتحقق ذلك في التشبيه .

أما الفرق الثالث : فتقول فيه : أن من الحالات التي يختلف في الاسم إذا وقع فيها أيسر استعارة أم لا يسمى ، هي الحالة التي يكون فيها الاسم (خبر مبتدأ) أو متزلاً منزله كخبر كان أو المفعول الثاني لباب علمت أو الحال ، فالإسم في هذه المواضع يكون لإثبات معناه في مثل (زيد منطلق) أى أن الإسم هنا لإثبات الإنطلاق لزيد ، وكذلك في مثل قوله : وما زيد منطلقاً ، فالإسم هنا

(١) أسرار البلاغة - ص ٢٨٢

(٢) السابق - ص ٢٨٢

لإثبات النفي ويأتى عبد القاهر بمثال تطبيقي فيقول : « إذا قلت : « زيد أسد » ، فقد جعلت إسم المشبه به خبراً عن المشبه ، والإسم إذا كان خبراً عن الشيء كان خبراً عنه إما لإثبات وصف هو مشتق منه لذلك الشيء ، كالانطلاق في قولك : (زيد منطلق) أو لإثبات جنسية هو موضوع لما كقولك : (هذا رجل) فإذا امتنع في قولنا : (زيد أسد) أن تثبت الجنسية لزيد على الحقيقة كان لإثبات شبهه من الجنس له (١) .

وهنا يريد عبد القاهر أن يوضح علاقة المشبه بالمشبه به من حيث إن الأول المبتدأ والثاني خبر له ، والثاني إما أن يكون وصفاً للشيء أو لإثبات جنسيته ، وما دام الخبر في قولك (زيد أسد) ليس المقصود منه إثبات وصف كما هو الحال في إثبات الانطلاق لزيد ، وما دام الخبر ليس المقصود منه إثبات أن زيدا من جنس الأسد ، لأنه يستحيل أن يكون زيد رجلاً وأسداً معاً ، إذن لا بد وقد امتنع أن زيدا من جنس الأسود وكان الخبر لإثبات شبهه من الجنس له ، وما دام الأمر كذلك فقد انتهى عبد القاهر إلى أننا مادمننا ثبت شبه الجنس فقد اجتلبنا الاسم لنحدث به التشبيه الآن ونقرره وندخله في حيز الحصول والثبوت ، وإذا كان كذلك كان خليقاً بأن نسميه تشبيهاً .

ولزيد من الوضوح نقول : إن الحالة التي يكون الإسم فيها استعارة من غير خلاف فهي حالة إذا وقع الاسم فيها ولم يكن مجتبياً لإثبات معناه للشيء ولا الكلام موضوعاً لذلك لأن هذا الحكم لا يكون إلا إذا كان الاسم في منزلة الخبر من المبتدأ . أى أن التشبيه إنما تاتي فيه بالاسم لإثبات شبهه من الجنس في حين أنه في الاستعارة تأتي به ادعاء أنه من الجنس الذي وضع له الاسم في أصل اللغة .

والحقيقة أن عبد القاهر يريد أن يوضح بذلك كله لنا أن اتفاق التشبيه والاستعارة في مطلق التشبيه ليس مبررا كافيا لأن ندعوها شيئا واحدا ، وأن التفريق هنا أمر ضرورى حيث إن الأول يكون لإثبات المعنى وقصد التشبيه فى الحال ، وفى حين أن الثانى يكون بقصد التشبيه وادعاء أن الشبه من جنس المشبه به .

وأخيرا الفرق الرابع : وبشأن إطلاق الاستعارة على مثل (زيد أسد) يوضح عبد القاهر أن ذلك لا يجوز فى كل موضع يحسن دخول حرف التشبيه عليه بسهولة (١) ، فى مثل (هو الأسد) أى فى كل موضع ذكر فيه المشبه به بلفظ التعريف .

أما إذا قلت : (هو بحر) وأردت أن تقول فيه إنه استعارة ، فيقول عبد القاهر إنك تكون أقرب إلى الصواب ، ثم يعمل لذلك : (بأن الاسم قد خرج بالتكثير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه (٢) فلا يجوز قولك : (هو كأسد) ثم يستدلنا موضوع دخول حرف التشبيه على الاسم فيقول : إلا أنه وإن كان لا تحسن فيه ، الكاف ، فإنه يحسن ، كأن ، كقولك (كأنه أسد) ، أو ما يجرى مجرى ، كأن ، مثل ، تحسب وتخال (٣) .

وبناء على ما سبق فقد خرج الاسم النكرة من مجال التشبيه ، فإن قلنا فيه . إنه استعارة ، فنحن قريبون من الصواب فى رأى عبد القاهر ، لأنه

(١) أسرار البلاغة - ص ٢٨٦

(٢) السابق - ص ٢٨٥

(٣) السابق - ص ٢٨٥

في هذه الحالة إن لم يكن تشبيها فهو استعارة ، أى أنه يجد غير المن ينسب عليه الأمر في حالة كون الاسم نكرة فيعد استعارة .

ويعود عبد القاهر ليبحث عن جذور القضية ليواجه الموقف بطريقة موضوعية، يعود ليفتح عينى القارئ على حقيقة أخرى وهى أن (أدوات التشبيه) غير الكاف ، مثل (كأن) ، و (تحسب) ، و (تخال) ، كلها يجوز أن تدخل على الاسم النكرة فتقول (كأنه أسد) ، و (تحسبه أسداً ، و (تخاله أسداً ، وفي هذه الحال لا التباس في اعتبار الاسم تشبيهاً ، لأن أدوات التشبيه كلها صالحة للدخول عليه في حال كونه معرفه ، وصالحة للدخول عليه ، ما عدا الكاف في حال كونه نكرة ، وذلك يجب ألا يحدث التباساً أو شكاً عند القارئ .

هذا بالإضافة إلى ما ارتآه عبد القاهر فيما ذكره من فرق سابق بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة التصريحية ، أنه ما دام الاسم في موضوع الخبر فهو تشبيه لأنه يكون لإثبات المعنى ، ولأن المشبه به يكون خبراً عن المشبه ، ثم لأنه صرح باسم المشبه في الكلام ، فكل هذا يمنع من احتمال كون الاسم شيئاً آخر غير أن يكون تشبيهاً .

وبذا يكون عبد القاهر قد أضاف للفروق السابقة ، فرقاً جديداً ، وهو أن ما يصلح دخول أدوات التشبيه عليه بما في ذلك الكاف فهو تشبيه ، وما لا يصلح فهو استعارة ، وهذا في حالة إذا ما كان واضحاً إمكان دخول أدوات التشبيه ، أما إذا لم يكن ذلك متضحاً فيقول : فإن غمض مكان الكاف ، و (كأن) ، بأن يوصف الاسم الذى فيه التشبيه بصفة لا تكون في ذلك الجنس وأمر خاص غريب قليل هو بحر من البلاغة ، وكفوله :

شمس تالق والفراق غروبها . . . عنا ويدبر المديد كسوفه

فهو أقرب إلى أن نسميه استعارة لأنه قد غمض تقدير حرف التشبيه ، إذ لا تصل إلى الكاف حتى تبطل بنية الكلام وتبدل صورته فتقول : هو كالشمس المتألقة إلا أن فراقها هو الغروب ، وكالبدر إلا أن صدوده الكسوف (١) .

ويعمل عبد القاهر السبب الذي دعاه لنجوى إطلاق الاستعارة على الاسم هنا في قوله : (بحر) و (شمس) و (بدر) بأنه غمض تقدير حرف التشبيه بمعنى أن تقديره يفيد المعنى ويخل بالكلام كقولك : هو كبير إلا أنه من البلاغة ، أى بإضافة صفة للاسم ليست في جنسه أصلاً ، فليس في جنس لبحر صفة البلاغة ، ومادام قد غمض تقدير حرف الجر ولم يصلح أصلاً ، فالاسم أقرب إلى الاستعارة منه إلى التشبيه ، كذلك في قول الشاعر (شمس) فكأنك تقول : هو كالشمس المتألقة إلا أن فراقها هو الغروب ، فأضاف صفة إلى جنس الشمس لم تكن لها أصلاً وهى أن الغروب فراقها ، وكذلك في قوله : (بدر) فكأنك تقول فى حالة تقدير حرف التشبيه « هو كالبحر إلا أن صدوده الكسوف » ومعنى ذلك أنك أضيف إلى البدر « صفة » جديدة ليست فى جنسه أصلاً وهى أن الكسوف هو الصدود عنه مما يفسد المعنى ويبطله .

ومكنا يؤكد عبد القاهر هذه الفروق بما عرف عنه من تكرار الفكرة بالعديد من الأساليب مؤكداً حقيقة أن التعبير الاستعاري يجعل الطرفين وكأنهما شيء واحد يتعثر معه فضل أجزائه أو تبين أضوئه ، وليس كذلك التشبيه فيما أتاه سابقاً .

ونحن إذاً أمعنا النظر فى هذه الفروق السابقة وجدناهما تقوم أساساً فى الاستعارة على عملية واحدة ألا وهى عملية (تناسى التشبيه) ، وأمل الحكمة من

هذا التنامى تحقيق دعوى الاتحاد التى أشرنا إليها ، والتى تسوغ إطلاق اسم المشبه به على المشبه كما يطلق المرادف على مرادفه ، ثم إن دعوى الاتحاد أيضا هى السبيل إلى المبالغة المعنيه من الاستعارة ، ولذلك لا يصح بحال من الأحوال أن يكون فى الاستعارة ما ينبىء عن التشبيه اللفظى لأنه يتنافى مع ذلك التنامى ويتعارض مع دعوى المبالغة .

تلك هى نظرية المعنى عند عبد القاهر والتى هى جزء من نظريته فى النظم والتى اخضع لها درس الاستعارة ودرس الفروق بينها وبين غيرها من صور التعبير بوصفها أبلغ هذه الصور وأعظمها ، ولعلنا نجد مزيد تفصيل سبق فى الحديث عن أحكام الاستعارة .

هذا ، ولقد تناول الباحثون المحدثون هذه الفكرة - فكرة تنامى التشبيه - فى ثوب جديد ، فالدكتور مصطفى ناصف (١) يطلق على عملية التنامى هذه اسم (التفاعل) كما يطلق عليها اسم « الاستبدال » أو « الابدال » ، ذلك المصطلح الذى يساوى كلمة نقل عند عبد القاهر الجرجاني ، وسبق أن أوضحنا أن رفض عبد القاهر لهذا المصطلح كان على أساس أن الاستعارة قائمة على الادعاء لا على النقل (٢) ، ولعل أرى أن مصطلح (التفاعل) هنا أقرب إلى الصحة والدقة لاشئ إلا لأنه يتصل بالمعنى فى الاستعارة ، ويعتمد على ما فى الاستعارة من تخيل وتصور .

إن عملية التفاعل هذه هى مصدر الإيجاء الناتج عن ذلك الانصهار التام بين

(١) د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى - ص ٨٤ - ٨٥ - ٨٦

(٢) انظر بداية هذا الفصل .

المشبه والمشبه به ، وهذا التفاعل هو الذى يوسع معنى الاستعارة ، لذا يمكن القول بأن معنى المعنى وما يتصل به من ظلال نفسية هو نفسه ثمرة من ثمرات هذا التفاعل الداخلى ، إنها عملية لا أراها تختلف فى شيء عن عملية التفاعل الكمائية والتي تكون بالتنام جريئات عنصرين أو أكثر تحت ظروف معينة (تقابلها الظروف الشعورية والنفسية لدى الأديب) لتنتج مادة جديدة تختلف اختلافاً بيناً عن النادتين الأوليين ، وفى الوقت نفسه يجب تناسلنا لصورتيهما منفصلتين ، لأن الموقف يختلف عن ذى قبل لذا كان التشبيه أقل أثراً من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولهذا السبب يقل اهتمام السامع بالتشبيه لأن قوة القول كقوة الحجة تكون على قدر منعة الإفادة ثم أن عملية التخيل فى الاستعارة أقوى وأعمق ، وعبد القاهر يؤكد فى أسرار البلاغة أن المسموعات والمنظورات أقل رتبة عن الأشياء المصطنعة بالخيال ، والاستعارة من أولى الوسائل لصهر هذه المحسوسات بالخيال من هنا كانت أعلى رتبة من التشبيه المباشر .

وإذا أردنا أن نمضى فى تفسير ذلك مؤكدين ما قلناه ؛ أضفنا : أن الاستعارة فى أبسط أشكالها تشبيه مختصر اختلفت معادلته وسقط أحد طرفيه واستعيض عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثانى سواء أكان هو المشبه أم المشبه

ومن هنا تلحق قيمتها البيانية فى تليس ما يحيط بالطرف الغائب من صفات تزيد الصورة جمالا بعد استكشافها ، فإن سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التى تضيف على الاستعارة عمقا وبعداً نفسياً وفنياً ، وتحرر النفس من بطء الأسلوب المنطقى وتحرر أيضاً المعادلة من وضوح الأسلوب ثم وتكسوها بقليل أو كثير من الزهر والغموض المثلث للدين ميسر الاتصال

المباشر بين النفس والأشياء ، (١) .

وبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفعالها بالجواهر والماهية فإن الاستعارة تغالي بذلك الشبه الجزئي وتجعله يتضخم ويتعظم ويمتد حتى يستولى على الكل بتأثير الانفعال النفسى أو الحدس الفكرى الذى يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها ، (٢) .

معنى ذلك كما قلنا فى السابق أن الاستعارة تحدث التفاعل والإنصهار بين طرفيها ، وعلى الرغم من جزئية الصورة الاستعارية ألا أنها تعد أكثر استيفاء للتجربة لأنها أقرب إلى طبيعتها ولكنها لا تبلغ درجة الصفاء الفنى والوجدانى ولا تغد إلى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقيد بمحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له ، وعندئذ لانعدم الأساس الدينامى الذى تنطلق منه معبرته عن أركان التجربة الشعورية ، وإن كان هذا الأساس يجعلها تمتدى على الواقع العملى بدرجة كبيرة ، (٣) .

فكل ما فيها لا يحتم وجوده فى الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يزيد خياله من بعد الواقعية إلى حد بعيد . ومن هنا فإن البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى (من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية فلا يتيح لها الظهور ، فالشاعر لا يرى شيئين ، بل يرى شيئاً واحداً وقد أصبح هذا الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات ، (٤) .

(٦) د. إيلينا الخولى : العقل فى الشعر - نشر الآداب البيروتية سنة ١٩٦٢
ج ٥٧

(٢) العقل فى الشعر - ص ٦٧ ، ٥٨

(٣ ، ٤) د. مصطفى سويف : الاسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر

خاصة - ص ٢٧٨ .

بقى لنا أن نوضح أنه في إطار هذا الدرس العملي والذي قضى فيه عبد القاهر على وجود ثنائية لطرفي التشبيه في الاستعارة، نظراً لما هنالك من فروق بينها وبين التشبيه، يبلغ ناقدنا دقته في تلاقي ذلك الخلط الذي وقع فيه من سبقوه من النقاد والبلاغيين كالآمدى مثلاً الذي حتم ضرورة إرجاع كل استعارة ممكنة إلى أصل تشبيهي، وعبد القاهر لكي يرد على هذا الزعيم بدأ بإمساك المحيط من أوله، فأخذ يفرق تفريقاً واضحاً بين الاستعارة التصريحية والاستعارة الممكنة على غرار ما أوضحنا في الأقسام، جامعاً الثانية أبلغ من الأولى. إذ قال :

« وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول في إيجاب وصف القصيدة للكلام، لا بل هو أقسى منه في اقتضاها، والمجانين التي تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آتق وأعجب، (١) ».

ثم يبدأ بعد ذلك في نقي وجود أي علاقة بين التشبيه والاستعارة الممكنة، وهو بذلك يؤكد الفرق بين الممكنة والتصريحية التي يمكن ردها إلى أصلها التشبيهي، وكأنه يجعلها نوعين مختلفين يضمها اسم واحد، يظهر لنا ذلك حين يقوم بالتعليق على الحكم بن قنبر :

ولولا اعتصامي بالمتى كلما بدا . . . لي اليأس لم يقم بالهوى صبرى (٢)

ومن خلال هذا التعليق نلاحظ أن عبد القاهر مدرك أن محاولة فهم العلاقة المتعقدة بين التشبيه والاستعارة الممكنة يدفع بعض الذين يحاولون تحليل مثل هذه الصور إلى البحث عن علاقات تربطها بالتشبيه، وهو يصنفهم ويصف محاولاتهم بأنها تكلف وغنت، يقول :

(١) دلائل الإعجاز - ص ٢٥٥

(٢) نفسه : ص ٣٠٠

« وليس من حَقِّك أن تكلف هذا في كل موضع فإنه ربما خرج بك إلى ما يضر المعنى ويندود عنه طبع الشعر، (١) » .

والحقيقة أن الاستعارة الممكنة لا يحدث بينها وبين التشبيه التباس حيث حذف التشبيه به من الكلام فلا التباس ولا شبهة ، لذلك كان البحث عن الفرق بين التشبيه والاستعارة مركزاً عند عبد القاهر على الفرق بين التشبيه والاستعارة التصريحية ، وما يؤيد صحة هذا الرأي أن الأمثلة التي أوردها لنوضح فكرته فجميعها من أمثلة الاستعارة التصريحية .

بعد ذلك يخرج عبد القاهر من هذا الاتهام الذي يوجهه إلى محاولات البحث عن علاقة بين التشبيه وما أصبح يسمى بعده بالاستعارة الممكنة ، والذي وصف فيه هذه المحاولات بأنها تكلف القول ، يخرج منه إلى أن ذلك ربما يوقع في خطأ ديني قاتل مفض إلى مخالفة الوحدانية ، فالقول بمثل هذا الرأي قد يصير سبباً إلى أن يقع قوم في التشبيه ، وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم يستعار فلا بد أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه ، يتناوله في حال المجاز كما يتناوله مسيء في حال الحقيقة ، ثم نظروا في مخرج قوله تعالى : (وَإِستُصْنِيعَ عَلَى عَيْنَيْنِ) أو (اصنع الفلك بأعيننا) فلم يجدوا للفظ العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلاً للهدى والبيان ارتكبوا في الشك ، وحاموا حول الظاهر وحملوا أنفسهم على لزومه حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد وارتكاب ما يفتح في التوحيد ، (٢) .

إن هذا الذي توصل إليه ناقدنا من الفصل بين التشبيه وماسمى بعد الاستعارة

(١) أسرار البلاغة - ص ٤٦ .

(٢) أسرار البلاغة - ص ٥٧ (طه . ٣٩٠ . هود . ٣٦) .

الممكنة ليس أمرا شكليا يأتي في إطار التقييد اللغوي ليس إلا، ولكنه أمر جوهري يتعلق بطبيعة فهم الصورة الشعرية، وإعطاء قدر كبير من الحرية للطاقة المبدعة، وفهم التفاعل الذي يجري داخل الصورة الشعرية، فالتجزئة التي تكتسبها الاستعارة الممكنة حين تتحول إلى عناصرها الأولى من التشبيه تجزئة تدل على عدم تلاحم العناصر وعلى ثبات كل منها في مكانها، أو هي تجزئة استاتيكية في حين أن النظرة إلى الصورة الاستعارية ككل والتي امتزجت فيها العناصر وتفاعلت هي نظرة ديناميكية، وينبغي أن ننظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية فالصورة المغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعي تتجه فيه العناية إلى الحركة والإيماء، وكل ما يسمى إليها فيها نجده مزاجا من التفكير الحسي والظواهر السيكلوجية من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول أي المشبه أو (المستعار له)، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضا، وإذا أخذنا في تفكير ذي صبغة فلسفية واكتناه حالات داخلية نفسية، فلما أشد حاجتنا إلى الصور الديناميكية، (١).

معنى ذلك أننا يجب أن نتعامل مع الصور الاستعارية على أنها مخزن لطاقات شعورية متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة، أما إذا نظرنا إليها بوصفها صورا جامدة لانعدوا أن تكون محصلة لأجزاء ثابتة ساكنة فإذنا نعدم الحيوط الشعورية التي يمكن أن نضع أيدينا عليها إذا تأملنا الصورة من حيث هي مركز إشعاع نفسي وجسمالي.

هذا وفي الوقت الذي نرى فيه الفارق بين الاستعارة والتشبيه فارقا جذريا وواضحا في بلاغتنا القديمة، نرى أن هذا الفارق ليس فارقا جذريا حاسما في

النفق الأوربي الحديث الذي تأثر كثيراً بكتابات أرسطو في هنت هذا المجال ،
 « فريتشاردت » هو أتلي « مثلاً وهو من بلاغتيه القرن الثامن عشر » يقول : « يمكننا
 أن نقول أن التشبيه أو المقارنة لا يختلفان عن الاستعارة إلا من الناحية الشكلية
 فحسب ، فوجه الشبه في حالة التشبيه أو المقارنة يكون ظاهرة ، أما في حالة
 الاستعارة فإنه يكون مضمراً » (١) ، ونجد الفكرة نفسها عند « جون مدلتون مري »
 الذي يفيد في مقاله عن الاستعارة إفادة ذكية من معالجة أرسطو لها ، يقول
 « مري » من المستحيل أن تكشف اختلافات جوهرية بين الاستعارة والتشبيه
 من حيث خصائصها الجوهرية فالاستعارة تشبيه موجز مركز (٢) .

« وكارولان سيرجن » تقول : وكذلك التشبيه المضغوط والمركز بحسب
 وأعني به الاستعارة (٣) .

ويقول « ماكس بلاك » عن التقارب بين التشبيه والاستعارة : « ومن
 لما أكد أن الخط الذي يفصل بين بعض الاستعارات وبعض التشبيهات ليس
 حاداً ولا حاداً » (٤) .

ويذهب « زيتشاردز » - أبقور أرمسترونج - المذهب نفسه إذا يقول :
 « وينبغي لنا ألا ننسى أن الاستعارة أو التشبيه ونستطيع أن نناقش كليهما
 معاً يقومان بعدة وظائف متباينة في الكلام » (٥) .

R. Whately : Elements of Rhetoric 280

J. M. Murray : Metaphors p. 228

Caroline Spurgeon : Shakespeare's Imagery and what it tells us p. 5.

Max Black : Models and Metaphors p. 37

Ibid p. 37

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

على أن ريتشاردز يذيب الفارق بين التشبيه والاستعارة لدرجة الإلغاء. عندما وسع من معنى الاستعارة على نحو أصبح معه مصطلح الاستعارة بديلا من مصطلح الصورة ، وسرى ذلك عندما تناقش العلاقة بين الاستعارة والصورة الشعرية في فصل خاص بذلك .

وفي الحقيقة إنى لا أرى مبررا لعملية الخلط هذه ، بعد أن ذهب هؤلاء أنفسهم ، ما فيهم معلمهم الأول « أرسطو » ، مذهب التفريق بين أسلوبين يستخدمان فيه الاستعارة والتشبيه ، فالتشبيه فى رأى « أرسطو » ، و « مرى » ، و « هيربرتريد » أكثر ملاءمة للنثر ، والاستعارة أكثر ملاءمة للشعر ، يقول « مرى » :

« بعد الاستخدام الناجع للاستعارة فى الشعر أكثر جسارة منه فى النثر فوسائل الشاعر فى التحكم - وهى إمكانات النغم الداخلى والإيقاع فى الشعر أكثر ثراء ومرونة فى الشعر منها فى النثر ؛ لأن الشاعر يخاطب أحاسيسنا ومقدرتنا على معايشة خيالاته وعلى المقارنة . وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من النثر ، ولذلك فنحن سنجازف بذلك التعميم ، ونقول : إن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر موافقة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، (١) .

ونراه فى موضع آخر يناقش الأمر نفسه ولكن بأسلوب آخر فيقول :

إن التشبيه بطبيعته أكثر موافقة للنثر من الاستعارة لأن النثر يمنحنا وقتا لكى تناقش فيه التشبيهات التى تتجمل بمجسنا الشديد إن كانت دقيقة وموجهة بينما تختلف بشكل عجيب وظرف للصورة فى الشعر عنها فى النثر . فالاستعارة فى الشعر تعد فى الأساس وسيلة لاستثارة إحساس غامض متورب بخصائصها غير ما

يمكن أن لنصفها به أنها روحية ، ومن النادر أن تتطلب منها الدقة والتحديد (١).
ولعل ارتباط الاستعارة بالشعر على هذا النحو الوثيق بما يوقفنا على الفرق
الكبير بينها وبين التشبيه بوصفه صورة شعرية .

بعد هذا الذى ناقشناه نستطيع أن نقول : أن الاستعارة تميزت عن التشبيه
على الرغم من أنه مرتكزها وأساسها وتميز الاستعارة عن التشبيه ليس أمرًا شكليًا
بحسب راجعًا إلى مجرد اختلاف صورة كليهما ، إنما هو أمر خاص يفرق ما تحمله
كل صورة من معان ، ويفرق ما يمكن أن تؤديه في التعبير إذا ما استخدمت ،
فالامر إذن خاص بالمعاني وبكيفيةاتها ، والاستعارة أبلغ وأوجز ، وعلة ذلك أن
التشبيه طريق يؤدي إلى الاستعارة وهى مرتبة عليه ، أى أنها تبدأ من حيث
ينتهى التشبيه ، فهى إذن فى منزلة أعلى منه ، ومن هنا كان التشبيه أسرع منالا
ويمكن للشاعر أن يحظى فيه بنصيب وافر ، وبما لا يمكن أن يتساوى فيه مع
الاستعارة إذا أراد إليها قصداً ، فالاستعارة لاتأتى بسهولة إلا إذا تأنى الشاعر
مع أفكاره وتجاربه وهدأ مع معانية وأحاسيسه ، واستطاع بوساطة هذا الفن
أن يربط ويوحد ويستعير أشياء لاخرى بينها من التباين والمغايرة ما بين الشرق
والغرب من سعة فى البعد واختلاف فى الوجة ، إنها مهمة صعبة بلا شك تحتاج
إلى تأن واستقرار ذهنى ، وحس ، بل واستقرار جغرافى ، وتحتاج إلى دواع فكرية
ومثيرات وتأملات عقلية على درجة معينة من الرخابة والعشق ، قلما أتاحت
لها الله صفة فى مجتمعات البادية وحياة الصحراء التى لا أثر فيها للتعقيد مما يستدعى

(١) جون مدلتون مرى - (الاستعارة) - ص ٤٤ . ترجمة عبد الوهاب
المسيري مجلة المجلة - أبريل ١٧١

كد الذهن أو إرهاق الفكر في استخراج المعاني والصور ، وبمعنى آخر لا يوجد في حياة الصحراء هذه ما يدعو إلى الإغراق في التخيل والتأمل الفكرى مما يستوجب بدورة التماس ما يواكب ذلك من صور عميقة تحمل في طياتها ذلك كله مرتبطا بالوجدان والعاطفة والإحساس ، فالخيال فيها مشرعة حرة من قيود الحشائش المرتبطة على وجه قلد يخرج عن الإمكان العقلى والتعقل ، مستنبط مما يلوح من مشاهد ويتعرف من تجارب ، وينساب في النفوس من وجدان يرتبط أولا وآخر بالبيئة .

إن هذا ما يمكن اتخاذه مطلقا لتفسير كثرة صور التشبيه في الأدب الجاهلى ، وقلة الصور الاستعارية إذ ما قسناها بصورة ، وهو أمر لا يرجع إلى ضحالة أفكار أصحابه ، أو بمعنى آخر لم تقصد أن السبب في ذلك أن أذهان الجاهلين تقاصرت عن ذلك (أى عن وجود الاستعارة بنفس كم التشبيه) لأن خيالهم الفطرى غير مستعد لذلك ، وعقلهم الطبيعى غير متين للقيام به ، ليس هذا مقصودنا ، لأن الأنماط الاستعارية الجاهلية ذات البعد الشعورى والفكرى العميق موجودة ، وربما صور منها لا تتوفر لشاعر الحضارة في العصور المتأخرة ذلك لأن الله لم يخلق أمة في طبيعتها الفكر الفاحص والخيال العميق ، وأخرى في طبيعتها الركود والخرود ، والعرب من حيث الفطرة والاستعداد الذهنى كغيرهم من أصحاب الحضارات والفكر ، كالفرس ، وكاليونان ، وغاية ما هنالك من فروق أن أمثال هؤلاء تجضروا وكان لهم ملك ذو أنظمة وقوانين ومعارف وحياة اجتماعية واستقرار ، إنما الذى نقصده أن حياتهم وأنظمتها بما كان لا أثره في تكوين الأفراد قضت عليهم ألا يذهبوا في غالب الأحيان في صوغ المعانى إلى

إزجاج الفكر وحنه على استخراجها من مكان صحيح ، لقد حدث عقولهم بحدود فيافهم ذات الأشكال والأنماط المحسوسة المحدود والمألوفة بميلهم من منظورهم

مسموع أو ملموس أو متحرك ، ومن هنا لأم ففهم ظروف المصراع وطبيعة الحياة فيه ، ومن هنا أيضا كثر التشبيه كثرة غالبية ولم تعتمد الاستعارة بجانبه كذلك .

وبخلاصة القول :

الاستعارة تحتاج إلى عاطفة قوية وإثارة وجدانية فهي تخلق مع هو الوجدان والتهاب الإحساس ، وهذا بدوره يتطلب عمقا ونفاذا وقسوة في التأمل والتدبر وكما عمليات عقلية وتخيلية ، لذلك فعملية الاستعارة تعتمد أساسا على ما تستوجبه صورتها من حاجات العقل والتفكير والتخيل مما يرتبط أصلا بنوع التجربة بالإضافة إلى ذكاء المدعوة ملاحظة للفروق والمشابهات وذوقه الأدبي

ولما كان التشبيه يستحضر الطرفين دون أن يصيرهما صهرا كاملا في بوتقته كانت عملية الإبداع في الاستعارة أشق مما يستوجب جهدا ووقتا واستقرارا . إذ إن عملية صهر طرفي التشبيه تكون أكثر اكتمالا في وعاء الاستعارة فلا تكاد نحس وجود ثنائية بين طرفيها ، نجد أنفسنا أمام صورة تفاعلت جزئياتها حتى أنتجت لنا مادة واحدة متماسكة الأجزاء قوامها واحد في لون جديد وشكل مغاير لشكل تلك الأجزاء المتميزة المتباينة قبل عملية صهرها كما أن عملية الصهر والربط هذه تزداد حسب نوع الاستعارة نفسها نصريحية كانت أم مكنية ، كما أوضحنا في الحديث عن الأقسام ، إذ إن جهد العملية الإبداعية يختلف باختلاف الاستعارتين ، فالمكنية تستوجب مزيدا من الاغراق في التخيل والفكر مما يشج عنه ضرورة أكثر تعقيدا وعنقا من الأخرى بحيث يكون إنتاج موادها المنصهرة أصعب وأقوى تماسكا ، وتكون جزئيات المادة الجديدة أكثر تآلفا وأقل تميزا عنها قبل التشكيل الجديد ، وكلما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع في دخول

حظيرة الشعور وأقوى تمكنا من النفس والأحاسيس ، ولعل عملية الربط هذه تنوقف على استعداد الأديب وطبعه وذوقه ودرجة ثقافته ورهافة حسه وعمق خياله كما سبق القول بالإضافة إلى حالة إثارة الوجدانية ونشاطه الانفعالي ما يمكن معه أن تمتد سلسلة الروابط وتعمق في مظهرها وممرها إلى حد عظيم من التكوين البعيد والخيال الخلاب ، فتتج لنا استعارة عميقة الأثر قوية الجذور من النفس - هنا ما يمكن أن نقوله عن الفرق بين الاستعار والنشيه .

الاستعارة والكناية :

الكناية واد من أودية البلاغة ، وركن من أركان الفصاحة (١) ، عرفت قديما لدى العرب باسم « اللحن » ، فقد روى أن هند بنت أسماء بن خارجة لحنّت وهي عند الحجاج فقال لها أتلعنين وأنت شريفة ، وفي بيت قيس ، قالت أما سمعت قول أخى مالك بن أسماء لإمرأته الانصارية ، قال وما هو ، قالت قال :-

وحديث أذه مما . . . ينعت التاعنون يوزن وزنا
منطق صائب وتلعن أحياء . . . نا وخير الحديث ما كان لحنا

فقال لها الحجاج ، إنما عنى أخوك اللحن في القول إذا كنى المحدث عما يريد ولم يعن اللحن في العربية ، فأصلحى لسانك (٢) .

معنى ذلك أن قول الشاعر وتلعن أحياءنا ، لم يرد به اللحن في الإعراب الذى هو ضد الصواب ، وإنما أراد به الكناية عن الشيء ، والمدول عن الإفصاح عنه على معنى قوله تعالى : (ولنعرفنهم فى لحن القول) .

(١) الطراز - ١٥ - ص ٣٦٤ .

(٢) المرتضى - الأمل - ١٥ - ص ١١ .

ويقول الشاعر :

لقد ومّحت لكم لكبا قفطنوا . . . ولحنت لحنا ليس بالمرتاب .
وقد قيل : إن اللحن الذي عني به في البيت هو القطنة وسرعة الفهم على
ما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : (امل أحدكم أن يكون الحن
بحجته أي أفطن لها وأغوص عليها) (١) .

ومن الكناية قول حسان بن ثابت :

بيض الوجوه كريمة أحسابهم . . . شم الأنوف من الطراز الأول
وبيض الوجوه كناية عن نقاء أعراضهم ، وجميل أخلاقهم ، وأفعالهم ،
ولم يرد اللون في الحقيقة ، وأراد حسان بشم الأنوف الكناية عن نزاهتهم
وتباعدهم عن دنياي الأمور وذائلها ، وخسر الأنوف بذلك لأن الحية ،
والغضب والأنف يكون فيها ، ولم يرد طول أنفهم ، وهذا أشبه بأن يكون
مراده ، وقوله من الطراز الأول ، أي أفعالهم أفعال آبائهم وسلفهم وأنهم لم
يحدثوا أخلاقا مذمومة لا تشبه أصولهم .

ولكثرة ورودها في الكلام ودورها فيه استعملت في اللغة ، والمعرف ،
والاصطلاح ، فهذه مجاز ثلاثة لها .

المجرى الأول : في لسان « أهل اللغة » : الكناية مصدر كنى يكنى ،
وكنيته نكينية حسنة (٢) والكناية من الاكتنان وهو الستر ، وأصلها كناية ،
ولأنما قلبت النون « يا » هربا من تكرار نونين (٣) ولأما « واو وياه » يقال :

(١) السابق - ص ١٧٨ .

(٢) الطراز - ١ - ص ٢٦٥ .

(٣) نجم الدين بن الأثير - جوهر الكنز - بتحقيق الدكتور زغلول سلام - ص ١٠٠ .

كناه بكنيته، ويكنونه، والكنية بالآب، والام، وفلان يُكنى بأبي عبد الله، وفلانة تُكنى بأم فلان، ولا يقال يكنى بعد الله ولا زنب تُكنى بهند، وإنما هو مقصور على الآب والام، وفلان ركني فلان أي يُمكنى بكنيته، كما يقال سمي به أي مسمى، باسمه، وكنى الرؤيا هي الأمثال التي تكون عند الرؤيا، يكنى بها عن أعيان الأمور، وفي حديث «أن للرؤيا كنى» ولها أسماء مكنوها بكنها، واعتبرا بأسمائها (١).

المجرى الثاني: في «عرف اللغة»، السبابة مموه على ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وأنشد الجوهري لأبي زياد:

ولاني لا كنو عن قنور بغيرها . . . وأعرب أحيانا بها وأصارح
والكنية بالضم والكسر في قائمها، واحدة الكنى، واشتقاقها من الستر، يقال كنىته، التي إذا سترته، وإنما أجرى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره، فلا جرم سميت كناية، فالعرف متناول للمصارة كما هو واضح (٢).

المجرى الثالث: في مصطلح النظار من علماء البيان، وقد ذكروا في بيان معناها تعريفات كثيرة منها تعريف عبد القاسم الجرجاني (٣). وقد أفسده صاحب الطراز لأمور ثلاثة، والتعريف الثالث ذكره بن سراج المالكي في كتابه «المصباح»، وتقرير ما قاله في ماهية الكناية: «هي ترك التصريح بالشيء إلى مساويه في اللزوم، لينقل منه إلى الملزوم»، وقد اعتمده صاحب

(١) الطراز - ١ - ٢٦٥، ٢٦٦.

(٢) الطراز - ١ - ٢٦٥، ٢٦٦.

(٣) الدلائل - ٥٢.

الطراز وأيده ، فترك التصريح بالشئ عام في جميع الأنواع المجازية ، واحترز عن الاستعارة بقوله: إلى مساويه في اللزوم لينتقل منه إلى الملزوم ، لأن الانتقال في الكناية هو عن لفظ إلى ما يساويه في مقصود دلالة بخلاف الاستعارة ، فإن الانتقال فيها ليس إلى المساوى في الدلالة ، بل إلى المشارك في بعض المعاني (١) .

والتعريف الثالث : حكاه ابن الأثير عن بعض علماء البيان قائلا : هي اللفظ الدال على الشئ بغير الوضع الحقيقي بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه ، ولصاحب الطراز نظر في هذا التعريف أيضاً (٢) .

والتعريف الرابع : حكاه ابن الأثير عن بعض الأصوليين ، ولم يعرف قائله ، ومؤداه : أنها اللفظ الذي يحتمل الدلالة على المعنى وعلى خلافه ، وقد أفسده صاحب الطراز لأميرين (٣) .

والتعريف الخامس : قاله ابن الأثير عن نفسه ، وهو كل لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز ، وهو فاسد عند صاحب الطراز نفسه لأوجه ثلاثة (٤) .

أولها .. لأن ظاهر كلامه معنى يجوز جانبي الحقيقة والمجاز ، يدل على أن المحمول معنى واحد على جهة الحقيقة والمجاز وهذا خطأ ، فإن المعنى الواحد

(١) الطراز - ١ - ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٢ ، ٣) انظر السابق - ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ .

(٤) الطراز - ١ - ٣٧٢ ، المثل السائر - ٣٦ - ٥٢ .

، الإتيان - ٢ - ٤٨ .

لا يجوز أن يكون حقيقة ومجازا لاجتماع النفي والإثبات فيه ، لأنه يصير حقيقة ليس حقيقة وهو باطل ، بل الحق في الكناية أنها معنيان أحدهما حقيقة ، والآخر مجاز ، وظاهر كلامه أنها معنى واحد ، لأن قولنا : « فلا كثير رماد القدر » هو بأصله دال على كثرة الرماد ، وبمجازة على كرم الموصوف لكثرة ضيافته .

ثانيها .. لأن قوله « بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز » يدخل فيه التشبيه ، فإنه لا بد من اعتبار أمر جامع بخلاف الكناية ، فإنها لا تقتصر إلى ذكر الجامع ، فاعتبار قيد الوصف الجامع يدخلها في التشبيه ويخرجها عن حقيقتها .

ثالثها .. لأن ما ذكره يبطل بالاستعارة في مثال قولنا « فلان أسد » فإن قولنا : « أسد » كما يدل بحقيقته على السبع ، فهو دال بمجازة على الشجاعة (١) .
والاختصار الصحيح عند العلوي أن يقال : « هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ومجاز من غير واسطة ، لا على وجه التصريح » ، ويفسر مراده بهذه القيود قائلا : فقولنا اللفظ الدال يحتز به عن التعريض ، فإنه ليس مدلولاً عليه بلفظ ، وإنما هو مفهوم من جهة الإشارة والفحوى ، وقولنا على معنيين ، يحتز به عما يدل على معنى واحد ، فإنه ليس كناية ويدخل فيه اللفظ المتواطىء كرجل وفرس ، واللفظ المشترك كقولنا : مرء ، وشفق ، فإنهما دالان على معنيين ، وقولنا مختلفين يخرج عنه المتواطىء ، فإن دلالة على أمور متماثلة ، وقولنا : حقيقة ومجاز يحتز به عن اللفظ المشترك ، فإن دلالة على

ما يدل عليه من المعاني على جهة الحقيقة لا غير ، وقولنا : من غير واسطة يحتز به عن التشبيه ، فإنه لا بد فيه من أداة التشبيه ، إما ظاهرة ، وإما مضمرة ، وقولنا : لأعلى جهة التصريح يحتز به عن الاستعارة ، فإن دلالتها على ما تدل عليه من جهة صريحها ، إما من غير قرينة كدلالة الأسد على الحيوان ، وإما مع القرينة كدلالة الأسد على الشجاع ، فكلاهما مفهوم من جهة التصريح بخلاف الكناية فإن الجماع ليس صريحا من قوله تعالى : « فاتوا حرثكم ، وإنما هو مفهوم على جهة التبع كما دلت عليه بحقيقتها ، فهذا هو الحد الصالح لتقرير ماهية الكناية ، (١) .

ويوضح العلوي تعريفه متحدثاً عن الفرق بين الكناية والاستعارة قائلا (٢) : إذا قلت جاءني الأسد ، ورأيت أسداً ، فهذا وما شاكله تجوز بالاستعارة ، فأنت إذا أطلقته فالمراد به حقيقة وهو السبع ، فلا يحتاج فيه إلى قرينة ، وإذا أردت به شجاعاً ، فأنت تحتاج فيه إلى قرينة فهم بالحقيقة وصفان أحدهما مجاز ، والآخر حقيقة ، فمتى أفاد الحقيقة فإنه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز فإنه لا يفيد الحقيقة بخلاف الكناية ، فإنها إذا أطلقت فالمعنيان ، أعني الحقيقة والمجاز مفهومان معا عند إطلاقها ، ومثالها قولنا : « فلان كثير رماد القدر » ، فإنك قد هذه الألفاظ في معانيها الأصلية ، وغرضك في إفادة كونه كثير رماد القدر أفادت معنى آخر يلزمه ، وهو الكرم ، وهكذا في قوله تعالى : « أو لامستم النساء » ، فإنك قد أفدت به موضوعه اللغوي بالأصالة ، لكنه قصد به معنى آخر وهو الجماع ، فهما مفهومان

(١) الطراز - ١ - ٣٧٣ ، ٣٧٥ .

(٢) السابق - ٢٧٦ - ٢٧٧ .

عند الإطلاق . لكن أحدهما حقيقة والآخر مجاز كما قررنا ، فقد وضع الفرق بينهما ، ما أشرنا إليه .

نعم هذا هو الرأي الذي غرر بالرازي حتى أبطل كون الكناية مجازا ، فإنه لما كان معناها اللغوي مفهوما عند استعمال كونها مجازا في غيره أبطل مجازها وظن أن كون معناها اللغوي مفهوما عند استعمالها في مجازها يزيل كونها مستعملة في المجاز ، وليس الأمر كما زعمه ، بل هما مقهوران معا . فأما ابن الأثير فهو إن قال : إن الكناية من باب الاستعارة فهو بذلك أحسن حالا من الرازي الذي أخرج الكناية عن حد المجاز وحكمه ، لأنه بقوله هذا لم يخرجها عن حد المجاز وحكمه ، لأن الاستعارة من باب المجاز ، فكما أن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، فهكذا حال الكناية ، فإنها لا تكون إلا حيث يكون ذكر المكنى عنه مطويا فيه ، فإذا حصل الكلام في الكناية أنه يتجاوزها أصلا ثم ذاك الأصل يستحيل فيها أن يكونا حقيقتين ، لأن ذلك هو اللفظ المشترك وباطل أن يكونا مجازين ، لأن المجاز فرع على الحقيقة كما سبق القول ، وإذا كان فرعا على الحقيقة نقل عنها ، فإنها لا تنزل إلا على تلك الصورة المنقولة بعينها من غير زيادة ، فكما أن المجاز نفسه له حقيقتان ، فهكذا حال المجازين لا يصدران عن حقيقة واحدة ، فإذا بطل هذان القسمان لم يبق إلا أنه يتجاوزها حقيقة ومجاز ، وهذا هو مطلوبنا (١) .

وعلى هذا فقد عد العلوي الكناية من أنواع المجاز (٢) ، وكثير من علماء البيان متفقون على هذا الرأي ، فهناك « ابن الأثير » ، وقد أوردنا تعريفه ، والذي

(١) الطراز - ج ١ ص ٣٧٨

(٢ ، ٣) السابق - ص ٣٧٥ .

رأى فيه أن الكناية جزء من الاستعارة ، وهناك « الزمخشري » الذي عرفها بقوله : « أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له ، كقولك طويل النجاد اطول القامة ، وكثير الرماد للمضياف ، وفي شروح التلخيص أن تعريف الزمخشري للكناية على هذا النحو يعد تصريحاً منه بأن الكناية عنده من المجرى ، هذا فضلاً على أنه كثيراً ما يرد قوله فيما يعتبر كناية عنده ، (مجاز عن كذا) ، يقول في قوله تعالى : « وقالت يد الله مغلولة ، غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا ، ابل يدها مبسوطتان ، (١) ، وغل اليد ويسطها مجاز عن البخل والجود (٢) ، ويقول في الآية : « واتخذ الله إبراهيم خليلاً ، مجاز عن اصطفاؤه واختصاصه بكرامة تشبه كرامة الخليل عند خليله . (٣) »

إلا أن فخر الدين الرازي أنكر كون الكناية مجازاً وجعلها من باب الحقيقة (٤) ، إذ زعم أن الكناية عبارة عن أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانياً هو المقصود ، « وإذا كنت تفيد المقصود بمعنى اللفظ وجب أن يكون معناه معتبراً فما نقلت اللفظة عن موضوعها فلا يكون مجازاً ، ومثاله على زعمه أنك إذا قلت : « كثير رماد القدر ، فأنت تريد أن تجعل حقيقة كثرة الرماد دليلاً على كونه جواداً فأنت قد استعملت هذه الألفاظ في معانيها الأصلية ، وغرضك في إفادة كونه كثير الرماد معنى ثانياً يلزم الأول وهو الجود ، وإذا وجب في الكناية اعتبار

(١) الكشف - ١٦ - ٦٢٧ (المائدة - ٦٧) .

(٢) الكشف - ١٦ - ٦٢٧ .

(٣) السابق - ٥٦٦ .

(٤) الرازي : نهاية الإيجاز - ١٠٣ ، ١٠٤ .

(وانظر الإشارة إلى الإيجاز - ٣٨٥) .

معناها الأصل لم تكن مجازاً أصلاً (١) .

وقد أفسد الملوى هذا الرأي لأميرين ، أما أولاً ؛ فلأن حقيقة المجاز مادل على معنى خلاف مادل عليه بأصل وضعه ، ففي قوله تعالى : « أولامستم النساء » فإن الحقيقة في الملامسة هو ملامسة الجسد للجسد ، ودلالة الملامسة على الجماع ليس بأصل الوضع ، وهذه هي فائدة المجاز . وأما ثانياً : فلأن الكناية قد دلت على معناها المفوى الذى وضعت من أجله ، فبعد ذلك لا يخلو حالها ، إما أن تدل معنى مخالف لما دلت عليه بالوضع أم لا ، فإن لم تدل فلا معنى للكناية وإن دلت عليه وجب القول بكونه مجازاً ، لما كان مخالفاً لما دلت عليه بالوضع ، والعجب من الرازى حيث أنكر كون الكناية مجازاً ، واعترف بكون الاستعارة مجازاً ، وهما سيان فى أن كل واحد منهما دال على معنى يخالف مادل عليه بأصل وضعه (٢) .

نستطيع بعد هذا التحقيق أن نقول : إن التفرقة بين الاستعارة والكناية تقع من أوجه ثلاثة فيما ذهب إليه ابن الأثير (٣) :

أولاً : أن الكناية جزء من الاستعارة ، فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، وكذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه ، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام ، فكل كناية استعارة وليس كل استعارة كناية (٤) .

(١) نهاية الإيجاز - ١٠٣ .

(٢) الطراز - ١٣ - ٣٧٦ .

(٣) المثل السائر - ٣٣ - ص ١٨٠ .

(٤) انظر جوهر الكنز لنجم الدين بن الأثير بتحقيق د. زغلول سلام - ص

ثانياً : أن الكناية يتجاوزها أصلان ، حقيقة ومجاز ، وتكون دالة عليهما معاً عند الإطلاق بخلاف الاستعارة فإن لفظ الأسد يستعمل في السبع فيكون دالا عليه ، ثم يستعمل في الشجاع فيكون دالا عليه ، أى أنها لا تكون إلا مجازاً ، فأما الكناية ، فهي دالة على المعنيين ، الحقيقة والمجاز معاً عند الإطلاق بخلاف الاستعارة .

ثالثاً : هو أن لفظ الاستعارة صريح ، والصريح هو ما دل عليه ظاهر لفظه ودلالاتها على ما تدل عليه من الحقيقة والمجاز على جهة التصريح بخلاف الكناية فإن دلالاتها على معناها المجازى ليس من جهة التصريح ، بل من جهة الكناية لأنها عدول عن ظاهر اللفظ ، فقد اختلفا من هذه الأوجه كما رأينا ، فوجب القضاء بكون حقيقة أحدهما مخالفة لحقيقة الأخرى لا يقال فعلى أى وجه يكون التحويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من الشعر ، أو بكون اشتقاقها من الكنية ، لانا نقول : الأمران محتملان فيها ، أما اشتقاقها من الشعر ؛ فهو ظاهر لأن المجاز مستور بالحقيقة ، حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة والمجاز خفى وأما اشتقاقها من الكنية فهو ممكن أيضاً ، لأن الرجل إذا كان اسمه محمداً فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هو الموضوع بإزائه أولاً ، وأما قولنا : أبو عبد الله فإنه أمر طارىء بعد جرى محمد عليه ، لأنه كأنهم لا يطلقونه عليه إلا بعد أن صار أن يقال له عبد الله حقيقة ، أو تفاؤلاً ، فلماذا قلنا : بأنه كنية لما كان موضعاً للاسم وكاشفاً عنه فهما كما نرى صالحان للاشتقاق (١) .

ولقد لحص السكاكى الكلام فى الحقيقة والمجاز والكناية ، فى أن الكلمة إذا اشتملت ، إما أن يراد معناها وحده ، وهنا هو الحقيقة ، التى تستغنى بالإفادة

(١) المثل السائر - ٣٠ - ص ١٨٠ وما بعدها .

بالنفس عن الغير ، وإما أن يراد غير معناها وحده ؛ وهذا هو المجاز ، وهو يفتقر إلى نصب دلالة مانعة عن إرادة معنى الكلمة ، وإما أن يراد معناها وغير معناها معا ، وهذا هو الكناية ولا بد فيها من دلالة حال ، والحقيقة في المفرد والكناية تشتركان في كونها حقيقتين ، وتفرقان في التصريح وعدم التصريح وغير معناها في المجاز إما أن يقدر قائما مقام معناها بواسطة المبالغة في التشبيه أو لا يقدر ، والأول هو الاستعارة والثاني هو المجاز المرسل (١) .

هذه هي خلاصة أقوال القدماء في الكناية وهي جميعا تعدها جامعة بين الحقيقة والمجاز ، ولكن إذا نظرنا في أقسام الكناية وجدناها إما أن تكون ألفاظا تعبر عن أوصاف معينة بطريقة غير مباشرة مثل قوله تعالى : (وبلغت القلوب الحناجر) للدلالة على الكرب وإما أن تكون ألفاظا تعبر عن ذات تعبيراً غير مباشر مثل قوله تعالى : (القارعة ما القارعة) للدلالة على الساعة أو يوم القيامة ، وإما أن تكون ألفاظا لا تتناول وصفا ولا ذاتا بل نسبة الوصف إلى الذات بصورة غير مباشرة ، كقوله تعالى : (وكل إنسان الزمناء طائره في عنقه) وهذه الأقسام جميعها — لم يخرج فيها اللفظ عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي ولا شبهة في ذلك بالنسبة للقسمين الأولين ، أما القسم الثالث ففيه بعض الالتباس ولكن ضابط ذلك عدم وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي .

والكناية من الآثار والقصد ما للتشبيه والاستعارة ، فمن ذلك البلاغة والمبالغة نحو قوله تعالى : « أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين » كنى عن النساء بأنهن ينشأن في الترفه والتزين الشاغل عن النظر في الأمور ودقيق المعاني والقدرة على مواجهة الصعاب ، بل يعرفن همهن للتجميل والولع بكل ما هو لافق وجاذب للأنظار ، ولو أنه عبر بلفظ النساء لم تشعر بشيء من قوة البلاغة

وشدة المبالغة (١) .

ويقول الزمخشري في قوله تعالى : « إن الذين كفروا بعد إيمانهم ، ثم ازدادوا كفرا لن تقبل توبتهم » (٢) ، كنى عن (الموت على الكفر) بامتناع قبول التوبة ، والفائدة في هذه الكناية جلية ، وهي التغليب في شأن أولئك الفريق من الكفار ، وإبراز حالهم في صورة اليائسين من الرحمة التي هي أغلظ الأحوال وأشدّها ألا ترى أن الموت على الكفر إنما يخاف من أجل اليأس من الرحمة (٣) ، لذلك فالأسلوب الكنائي مجدد للفكر ومثير للذوق الأدبي ، وبقليل من التدقيق الفني لهذا الأسلوب يمكن أن يقوم بدور خطير في رسم الصورة الأدبية ، وهذا مظهر من مظاهر البلاغة ، لا يصل إليه إلا من لطف طبعه وصفت قريحته ، ولكن ما السر في بلاغته هذه ؟ لقد ذهب معظم البلاغيين إلى أن ذلك يرجع إلى أنه يعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها . هذا ، ويرى الدكتور حفي شرف أن كثيرا من هؤلاء حين ذهبوا باحثين في الأسلوب الكنائي ، حادوا عن الجادة ، وركبوا متن المنطق فطمسوا جماله وأزالوا لطفه ، وذلك لأنهم حصروه في ذكر الشيء مصحوبا بالدليل المادى عليه ، وهذا تقوية وتوكيد ، (٤) .

والحقيقة أن جماله لا يتأتى بهذا الحصر أيا كان لونه ، فالأسلوب الكنائي ما هو إلا تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف ، ليكشف عنه الذهن الواعى بفضل التأمل لسر من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله

(١) الإتيان - ٢٦ - ٤٧ .

(٢) آل عمران - ٩٠ .

(٣) الكشف - ١٢٠ - ٢٤٧ .

(٤) د. حفي شرف : التصوير اليباني - ٢٣٧ .

من ذلك أيضا قصد الاختصار ، كالكناية عن ألفاظ متعددة بلفظ (فعل) ومنها قوله تعالى (١) : (وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فاتوا بسورة من مثله ، وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم عمادقين . فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين .

يقول الزمخشري في الآية (٢) : « لم عبر عن الإتيان بالفعل ؟ وأى فائدة في تركه إليه ؟ ، ويجيب : لأنه فعل من الأفعال ، تقول أتيت فلانا ، فيقال لك نعم ما فعلت .

والفائدة فيه أنه جار مجرى الكناية التي تعطيك اختصارا ووجازة تغنيك عن طول المكنى عنه ، ألا ترى أن الرجل يقول : ضربت زيدا في موضع كذا على صفة كذا ، وشتمته ونكلت به ، فتقول له بشما فعلت ، ولو ذكرت ما أثبتته عنه لطال عليك ، وكذلك لو لم يعدل عن لفظ الإتيان إلى لفظ الفعل لاستطيل أن يقال فإن لم تأتوا بسورة من مثله .

ويمكن أيضا أن نلاحظ الإيجاز ودلالة الكلمة الواحدة على عدة معان يحتاج كل معنى فيها إلى التعبير عنه بلفظ خاص ، والاستعاضة عن هذا التطويل بلفظ الكناية الذي يحمل في طياته العديد من المعاني ، نلاحظ ذلك فيما جاء في قول إحدى النسوة في حديث أم زرع :

« زوجي رفيع العباد ، طويل التجاد ، عظيم الرماد ، قريب البيت من النار » ، وكنت يرفعة عماده عن شرفه ومنزلته ، لأن رفع العباد يلازم الشرف

(١) البقرة - ٢٣ - ٢٤ .

(٢) الكشف - ١٠ - ص ٢٤٧ ، الإتيان : ٢٠ - ص ٥٧ .

غالباً ، وكتبت عن طول قامته بطول نجاد سيفه ، لأن من طالت قامته طال نجاد سيفه، وكتبت بعظم رماده عن كثرة ضيفانه ، وطعامه ، لأن الرماد لا يعظم إلا عن كثرة الطبخ ، والإحراق للحطب الكثير ، وكتبت بقرب بيته من المجلس عن كرمه ، لأن البخلاء كانوا يبعدون بيوتهم عن المجلس كيلا يستتبعون الاضياف منه ، فذكرت هنا الممانى الأصلية وأرادت ما يلزم فيها من رفعة المكانة وطول القامة ، وكرم الضيافة ، فاستعملت المعنى الحقيقى وأرادت المعنى المجازى والتعبير هنا يبيح الجمع بين المعنيين ، فما المانع أن يكون الرجل المدوح بعلو المكانة رفيع العناد فى الوقت نفسه ، والموصوف بطول القامة طويل النجاد حقيقة ، والمذموم بالكرم وحسن الضيافة عظيم الرماد قريب النار من موضع اشتعال النار بالفعل ، فليس ثمة إذن ما يمنع من استعمال اللفظ فى حقيقته ومجازة ، وإلى ذلك ذهب كثير من العلماء ، منهم الشافعى وأبو بكر عبد القاهر الخرجانى ، وعبد الجبار ، وأبو على الجبائى ، والغزالى ، وسائر المعتزلة (١) .

وفى الحقيقة انى لا أرى هنا الاختصار الا لأن الكناية فى أغلب صورها تمثل للذهن المعنى المجرد بصورة جزئية المحسوسة ، فيترك من ثم المعنى المقصود على أخصر طريق وبوضوح وسرعة من غير استكراه ولا عسر، وشتان فى الاقتصاد بين صورة تصور لك كما هى فتذكرها وصورة تتكلف من ذات نفسك تخيلها أولاً وإدراكها ثانياً ، ثم إن إبراز المعنى المجرد فى صورة محسوسة يترك أثراً فى النفس مما يؤكد هذا المعنى ، ولقد صدق جبر ضومط فى كتابه

(١) ابن أبى الإصبع المصرى - تحرير التعبير - ص ٢٠٨ .

، الشروح - ٤٣ - ٢٣٩ وما بعدها .

فلسفة البلاغة ، حين قال : اعلم أن المعاني الكلية العامة مستتجة من الجزئيات المحسوسة ومجردة عنها ، وهذه المعاني المجردة لا يدركها العقل واضحة إلا إذا صور لنفسه محسوسات جزئية تكفى عنده لاتزاع صورة مجردة (١).

ثم إن إبراز الكناية للمعاني المعقولة في صورة المحسوسات يكشف عن معانيها ، ويوضحها ، ويحدث انفعال الإعجاب ، والإعجاب باعتباره انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره ، لأنها وضعت بأزاء الألفكار لتعبر عن هذا العقل الهادي المحدود ، أما الانفعال فهو قوة تعوزها لغة خاصة وهي التي يحتمل لها الأديب فيؤلفها مستعينا بالخيال ووسائل العبارة عنه من تشبيه واستعارة وكناية وحسن تعليل لتكون ملائمة لما تؤدي من روعة وسنط وحب وما إلى ذلك (٢) .

الكناية اذن أبلغ من التصريح ، وأجمل من الإفصاح ، وعبد القاهر يرى أنه ليس معنى ذلك إذا كُتبت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وأكد وأشد (٣) .

والسبب في أن للإثبات بالكناية مزية لاتكون للتصريح أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة وإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة ودليلها إلا والأسر ظاهر معروف بحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمنعير التجوز أو الغلط .

(١) نجر ضوابط - فلسفة البلاغة - ص ٩٩ .

(٢) أحمد الشايب - الأسلوب - ص ٥١ .

(٣) الدلائل - ص ٥٨ .

ويلخص بدر الدين بن مالك في المصباح أثر الكناية وفوائدها قائلا ، إنما يعدل عن الصرائح إلى الكناية لنسكة كالإيضاح أو بيان حال الموصوف أو مقدار حاله والقصد إلى المدح أو الذم أو الاختصار أو الستر أو الصيانة أو التعمية والإلغاز والتعبير عن الصعب بالسهل وعن المعنى القبيح باللفظ الحسن (١) .

و منتهى العبارة السابقة يشير بالإضافة إلى ما أبنا عنه مما تتفق فيه الكناية مع الاستعارة في الأثر والقصد ، يشير إلى أن من الأسباب التي تدعونا للتعبير بالأسلوب الكنائي بدلا من الأسلوب الصريح أن الأسلوب الكنائي يستعمل أحيانا للستر والحفاء في المعاني التي يحمل إخفاؤها ، وعدم التصريح بها لمنافاتها للنوق السليم على ألا يؤدي هذا الحفاء والستر إلى التعمية والتعقيد وهذا مما لا تخفى بلاغته وحسن الإشارة فيه (٢) .

ومن أمثلة ذلك كنياته تعالى عن الجماع باللامسة والمباشرة والإفضاء والرفث والدخول والسر في قوله جل شأنه : « ولكن لا تواعدوهن سرا » (٣) وأخرج ابن أبي حاتم عن ابن عباس ، قال : المباشرة الجماع ولكن الله يكتئ وأخرج عنه قال : أن الله كريم يكتئ ما شاء ، وأن الرفث هو الجماع وكئ عن طلبه بالمرادة في قوله : « وراودته التي هي في بيتها عن نفسه » ، وعن البول

(١) الإتيان - ١ - ٤٧ ، ابن أبي الأصبع المصري : تحرير التعبير - ص ١٤٣ ، التنوخي في الأقصى القريب - ص ٧٢ ، ابن أبي الأصبع المصري : بديع القرآن - ص ٥٣ .

(٢) الصاحبى - ص ٢١٩ .

(٣) البقرة - ٢٣٥ .

أو نحوه بالغائط في قوله عز اسمه : « أو جاء أحد منكم من الغائط » (١) وأصله
المكان المظلم من الأرض ، وكنى عن قضاء الحاجة بأكل الطعام في قوله في
مريم وابنها « كانا يأكلان الطعام » (٢) ، لأن الحدث ملازم أكل الطعام (٣) .

كما أن في الكناية الرمز والإيحاء والإيهام ولطاقة المعنى قال تعالى : « فلو لا ألقى
عليه أسورة من ذهب » (٤) ، قال الزمخشري في الآية الكريمة أراد بإلقاء
الأسورة عليه إلقاء مقلد الملك لأنهم كانوا إذا أرادوا تسويد الرجل سوروه
بسوار ، وطوقوه بطوق من ذهب (٥) .

ثم إن هذا الأسلوب يسهم في تحسين اللفظ كقوله تعالى : « كأنهن بيض مكنون » (٦)
فإن العزب كانت عاداتها الكناية عن حرائر النساء بالبيض ، قال امرؤ القيس :-
وبيضة خدر لا يرام خباؤها . . . تمتعت عن طوبها غير معجل
ومن الكناية الحسنة قوا أيضا : —

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا . . . ورضت فذلت صعبة أي إذلال (٧)
وقوله (٨) :

(١) المائدة - ٦ .

(٢) المائدة - ٧٥ .

(٣) الإتقان - ٢٠ - ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٤) الزخرف - ص ٥٣ .

(٥) الكشف - ٣٠ - ٤٩٣ .

(٦) الصافات - ص ٤٩ .

(٧) الطراز - ١٠ - ص ٣٥٣ ، ٣٩٣ .

(٨) ديوانه (ط دار المعارف) - ص ١٧ - بيت رقم ٥٠ .

وتضحى فتيت المسك فوق فرائشها ثم الضحى لم تنتطق عن تفضل
يصف بهذا فتاته المرفهة، فأتى بما يدل حقا على هذا التعم والترقة، فذكر أن
المسك المفتوت يظل الى الضحى فمق سريرها، وأنها لا تغادر الفراش، حتى هذا
الوقت، ولو أنه عبر عن ذلك صراحة، فقال: هي مرفهة أو منعملة كما كان اذلك
تأثير في النفس، إن نظرة فاحصة ترى الفرق شاسعا بين الأسلوبين، إنه الفرق
بين الطبيعة السليسة الصافية، الشعرية، والآخرى العادية التي لا تلفت نظرا ولا يقام
لها وزن.

ومنها قول عنتره في فخره واعتزازه بنفسه في ميدان القتال:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه . . . ليس الكريم على القنا بمحرم (١)
وقول لبيد في ذكر الموت

وكل أناس سوف تدخل بيتهم . . . دويهة تصفر الأنامل (٢)

وقول النابغة في رفاهة الغسانة وعفتهم :-

رفاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباب (٣)

(١) من مغلته، ديوانه ط (بيروت) - ١٩٦٨ - ص ١٩٦٢، الأقصى
القريب للتوخى ٧٢٠ .

(٢) ديوانه - ط الكويت - ١٩٦٢ بتحقيق إحسان عباس - ص ٢٥٦

(٣) ديوانه - ط بيروت - ١٩٦٣ ص ١٢ بيت رقم - ٢٥٠ .
وفي قوله السابق نعالهم رقيقة أي مرفون لا يشون على أرجلهم - الحجزات الواحدة
حجرة : موضع التمسك من السراويل، وطبيها كناية عن العفة، ويوم السباب
الأحد السابق لأحد الفصح عند النصاري .

وقوله يصف يوم الحرب وشدة هولة وكريهه (١) :

تبدو كواكب الشمس طالمة لا النور نور ولا الإظلام إظلام
أما صورة الأعشى الكنائية ففيها دقة، وإبداع، يقول في سرعة ناقتة عند الظهيرة :-
بجلاة سرح كأن بغرزها - هراً إذا اتعل المطى ظلالها (٢)
والكناية غير ما تدل عليه من وضوح أو إيجاز أو غير ذلك، دلالاتها على التعظيم
كقول زياد الأعجم المشهور : (٣)

إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج
أراد أن يقول: إن السماحة والمروءة والندى مجموعة فيه، أو مقصورة عليه، أو مختصة
به، لكنه عدل إلى ما هو أدق من ذلك، وأدخل الإعجاب والمرح فجعلها في قبة
، وكنى بها عن كونه فيها، وأنه متمكن في الندى، منسدل عليه كالقبة المضروبة
على كل ما تحويه .

وحديثاً نشأ في إسراف البر ناسيين في الوضوح والصراحة والنعيم والتبئين
، رد الفعل الذي نشأت عنه الطريقة الرمزية، وهي تدعو إلى التعبير بالإيماء،
والإيحاء، والتكنية، والاستعارة، والهمس، لتدع للقارئ نصيباً إيمانياً في تكميل
الصورة وتوضيح الفكرة، وتقوية العاطفة بما تضيفه إلى المعاني من توليد الفكر
وتجديد الشعور .

(١) ديوان النابغة - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ١٠٥ - العقد الفريد - ج ١ - ص ١١١

(٢) ديوان الأعشى فيمون بن قيس - ص ٢٢ .

(٣) عبد الرحيم بن أحمد العباسي - معاهد التنصيص - ص ١٧٣ .

ونحن إذا أردنا أن نتبع مظاهر الحسن والبلاغة لتبينها في أقسامها المتعددة وصورها الكثيرة بما هو خارج عن دائرة استقصائنا ودرسنا ، ولعل ما ذكرناه مما تنفق فيه الكناية الاستعارة من أبواب البلاغة ، وما أوضحناه من أوجه شبه وخلاف في مبنى ومعنى كل منها طرف يلقي بعض الضوء على ما يستوجبه درس العلاقة بين الكناية والاستعارة بوصفها صورة من صور الاستعارة ووجها من وجوها - فيما ذهب إليه بعض البلاغيين القدامى - وتلتقى معها في كثير من مميزاتها وخصائصها .

الباب الثاني

الاستعارة وقضايا النقد الأدبي

الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية .

الفصل الثاني . الاستعارة والخيال .

الفصل الثالث . قيمة الاستعارة .

الفصل الأول

الاستعارة والصورة الشعرية

هل الشعر بوزنه وقافيته فقط ، هل بما يحمل من معان وفكر حيائيته؟ —
لقد وقف ناقد مثل الجاحظ ليحجب عن هذه التساؤلات ، وذلك عندما
رأى أن رواة اللغة يشايعون المعنى ويحفلون به، ولم يلتفتوا إلى جمال الصياغة وحسن
العبارة، وعلى رأسهم أبو عمرو الشيباني، الذي نعى عليه أبو عثمان استحسانه لمعنى
بيتين هما :

لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا أفضع من ذاك لنل السؤال
بقوله :

«وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها
العجمي والعربي والبدوي ، والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ
وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر
صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير ، (١) .
ويقول في ذلك أيضا :

«ورأيت عامتهم - يعني الكتاب - قد ظالت مشاهدتي لهم لا يقفون إلا على
الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة ، وعلى الالفاظ العذبة ، والنماذج السهلة ، والديباجة

(١) الجاحظ - الحيوان ٣ - ص ١٣١ - ١٣٢ :

الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له ماء ورونق ، (١) .
إذن فالجاحظ كان يقصد إلى الصورة الأدبية من خلال عنايته بالصياغة ، والنقاد
الأول جعلوا كالمواضعة بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث
في المعنى والخاصة التي حدثت فيه .

على أن كثيرا ممن نادوا بتقديم المعنى على اللفظ لم يهتموا بالألفاظ ولم يعضوا من
شأنها ، بل جعلوها كالمعارض ، «وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز
فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه ، (٢) .

إذن عني الجاحظ بالصياغة وكان قصده إلى اللفظ قصدا إلى الصورة والمعرض
الذي يتجلى فيه المعنى ، فالتصوير إذن في رأيه عنصر مهم من عناصر الشاعرية ،
وهو رأى للجاحظ يقرب مما يراه النقاد الحديث من «أن الصورة هي ما يبقى في كل
شعر ، وكل قصيد هي في ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتي وتذهب ، واللغة تتغير
وأنماط الوزن تتبدل ، ولكن الاستعارة تبقى إذ هي مبدأ الحياة في الشعر وهي
المحرك الرئيسي للشاعر ، (٣) .

ولم يكن رأى الجاحظ في قيمة التعبير بالصورة رأيا فردياً ، وإنما كان اتجاهاً غالباً
شاعبه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة سواء أكانوا ممن ساووا بينها
وبين المعنى كإبن قتيبة ، أم ممن فضلوا الصياغة على المعنى كإبن سنان وإبن خلدون
أو ممن مزجوا الأمرين في بوتقة فنية تظهر هماماً في نظم واحد كعبد القاهر الجرجاني .

(١) الجاحظ - البيان والتبيين - (٣ ط) - ٢٤

(٢) ابن طباطبا - عيار الشعر - ص ١١ ، ١٧ ، ١٨ .

(C.D. Lewis) The poetic Image-p, 17

(٣)

وإذا ذهبنا الى ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر» ، وجدنا كلمة (صورة) تترد في خلال حديثه الطويل عن التشبيه وأقسامه ، ولذلك فقد ارتبط فهمه الصورة بما يعقده الشعراء من مشابهات بين الأشياء في هيئاتها التي عليها أو في معانيها أو ألوانها أو حركاتها أو غير ذلك ، يقول :

«وأحسن التشبيهات ما إذا انعكس لم يستقص ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه وربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه أو أشبهه مجازاً لا حقيقة (١)»

معنى ذلك أن ابن طباطبا أطلق لفظ صورة وأراد بها الشكل الحسى الذى تحدثه الارتباطات التى تقوم بين الأشياء ، ولقد استشهد بما وصفته العرب وشبهت به من بعض ما أدركه عيانها كثيراً لا يحصى عدده . والامر لا يقتصر فى نظره على التشبيهات الصريحة التى يكون طرفا التشبيه فيها باثنين ، ولكن الصورة شملت أيضاً عنده المشابهات المجازية ، أو بمعنى آخر شملت المجاز الاستعارى الذى يعتمد على علاقة المشابهة ، لا يدلنا على ذلك ماورد فى قوله السابق وحسب ، وإنما يدلنا عليه أيضاً ما طرحه لنا من أمثلة الشعر الجاهلى التى شملت التشبيه والاستعارة وإن كان لم يفرق بينهما فى شواهد .

وقد تختلف العبارة عن الصور والهيئات والمعانى باختلاف الأحاسيس والطبائع وبقدرة ما نجد تحتها من معانٍ مخبأة ، فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يجنح بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحت خبيثة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلت أنهم أدق طبعاً من

(١) ابن طباطبا - عيار الشعر - ص ١٠ ، ٢١ .

أن يافظوا بكلام لا معنى تحته، (١).

وخلاصة فهم ابن طباطبا للصورة أنه فهمها في إطار التشبيه ، واقتصر فهمه بالنسبة لها على الجانب الحسى ، أما صورة المعنى عنده فقد رأينا حديثه عنها غير مباشر بل يكاد يكون بعيدا ، عندما يقول : « وهناك تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة ويورد أمثلة عديدة لذلك » (٢)، وهذا هو الفارق الذى نجمده بينه وبين رجل كالجاحظ الذى تحدث عن صورة المعنى ككل باسم الصياغة ، ولو أن ابن طباطبا توسع بعض الشيء فى حديثه من مسألة ارتباط الطبائع والاحاسيس بالعبارات والنشبيات لأدرك قيمة التعبير بالصورة التى باختلاف المواقف والمواضع ولفهم أن الصورة ليست فى مجرد الشكل الحسى وإنها هى فى العرض وطريقة العبارة وهذه المهمة هى التى تولاهما من جاموا بعده .

وعبد القاهر على نحو خاص اهتم بهذه القضية وجلا جوانبها ، ولم يكن لمن أتوا بعده إضافة أو جديد ، فقد أبان أن مفهوم الصورة هو التعبير المحسوس فى مقابل المعرفة الذهنية، وبذلك نعد عبد القاهر أول من تعهدوا بذرة المذهب التصويرى حتى نمت شجرته وآتت أكلها .. وذلك حيث يقول :

وقال احتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق مسامعين وتروعمهم والتخيلات التى تهز المدوحين ويحركهم شبيه بما يقع فى أنفس الناظرين إلى التصاوير التى يشكلها الحناق ، بالنقش ، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتغلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر

(١) السابق ص ١١ .

(٢) انظر - عمار الشعر - ص ٢٢ ، ٢٤ .

مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، (١) .

ويقول : « اعلم أفي قولنا والصورة ، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بمقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فكما رأينا البيئونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا وتكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « وإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير » (٢) .

وهكذا يتكلم عبد القاهر الجرجاني في بيان قضية الصورة على قيمة المقارنة بين التعبير الشعري والأدبي عامة ، وبين الفنون الأخرى ذات الطابع الخيالي لذلك جمالها ، وبيان الفروق بين صياغة وصياغة فسييل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وسبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار » (٣) .

استطاع عبد القاهر أن يصل إلى هذا المفهوم لأمر الصورة عندما أدرك أن الجودة في الشعر لا تقاس بلفظه ولا بمعناه ، وإنما بالصورة التي يكون عليها ، وقد أشار

(١) أسرار البلاغة - ٦٩ .

(٢) دلائل الإعجاز - ٢٥٥ .

(٣) السابق : ١٩٦ .

إلى ما كان لجهل اللفظيين بالصورة من أثر نسبتهم المزية إلى اللفظ بصدد الموازنة بين الكلامين يتحدان في الغرض فيقول:-

«أنهم لجهل بالصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة، فقالوا : إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث ، وأنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة ، لا يكون للآخر ، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ، وألا يكون لها مرجع إلى المعنى ، من حيث إن ذلك في زعمهم يؤدي إلى التناقض ويكون معناه متغيرا وغير متغير معا» (١).

وفهم عبد القاهر الصورة على هذا الأساس كان مستعملا مشهورا في كلام العرب كما سبق أن قلنا ، ويكفي ما ألمع إليه الجاحظ بقوله : (وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) ، ولكن ما تميز به عبد القاهر هو بحثه لها ، وتمييزه لألوانها وتحليله لأمثلتها على أساس مقتضيات نظريته في النظم ، وقدر سم منهجه في بحثه لها حيث يقول :-

واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق ، ومن أين تجتمع وتفرق ، وأفضل أجناسها وأنواعها ، وأتبع خاصها ومشاعها ، وأبين أحوالها في كرم منصفها من العقل وتمكينها من نصيبه وقرب رحبها منه أو بعدها ، حين تنسب إليه ، (٢).

ولهذا فقد جند عبد القاهر كتابه «أسرار البلاغة» ، لتحليل الصورة الأدبية

(١) السابق : ٣٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة

وبيان منزلتها في الشعر خاصة ودورها في التأثير النفسى، ونحن نؤملنا هذه الفكرة (فكرة التصوير) التى جعلها عبد القاهر أصلا فى «أسرار البلاغة» ولوجدناها قريبة من فكرة «قدامة» فى هبولى الشعر وصورته، ولوجدناها فى بعض أفكار ابن سينا فى أن العمل الشعرى شىء يكون فى صورة المعانى لا فى مادتها، ولئن نراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة أرسطو فى أن الشعر محاكاة لأفعال، أو محاكاة لمعان ما تشكل بها الأفكار والمعانى (١).

لقد اتسع ميدان حديث عبد القاهر عن الصورة عندما افتتح كتابه «أسرار البلاغة» بالكلام عن منزلة البيان من خصائص الإنسان، وبالتبصيل أن الوصف الخاص به هو أن يريك المعلومات بأوصافها التى وجدها العلم عليها، ويقر كيفياتها التى تناولها المعرفة، إذ اسمت إليها وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته، وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر وبه أولى وأجدر.

ومن هنا يبين للمحصل كيف ينبغى أن يحكم فى تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بين حظوظها من الاستحسان... ومن البين الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة ليس بمجرد اللفظ؛ وإنما الأمر خاص بالمعنى ومواقعها فى النفوس (٢).

فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق وحسن أنيق، فاعلم أنه ليس الأمر ينبثق عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف أو ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى

(١) أرسطو طاليس فى الشعر - تحقيق وترجمة شكرى عياد - ٢٣٩، ٢٤٠.

أمر يقع من المرء في قواده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده (١) . وإذا قيل
إن البلاغة في جودة اللفظ فيجب أن يفهم أنها في هذه المعاني الأول المفهومة من
ظاهر اللفظ المرتبطة به ، وإذا شبهت المعاني بالجوارى والألفاظ بالوثقى المحبر
والكسوة الرائقة فخياً لأمر اللفظ وتشريعاً للمعنى ، فيجب أن يفهم من ذلك
أن القائل أحسن الغرض ، وأحسن الدلالة على هذا الغرض بالكتابة والاستمارة
والتمثيل ، (٢) .

هذه الفقرة تحتوى جوهر الكلام أو الفكرة التى بنى عليها عبد القاهر كتابه ،
بل تعطينا المفتاح لفهم طريقته ومنهجه فى علاج ما كان من أمر الصورة عنده ،
فالمسألة إذن مسألة حقيقى فى الدلالة على الغرض ، والأمر محتاج بعدئذ إلى ترتيب
خاص فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب يحدث أثراً ما عند سامعه أو قارئه ، فمن
أهم مقاييس الجودة الأدبية - إذن - تعرف مقدار ما يتركه النص من أثر فى
نفس متذوقه ، وهذه الفكرة نفسها امتداد أو إن شئت قلنا تكرار مؤكد لما كان
من أمر النظم عنده ، ولما كانت أبواب التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية هى
الأبواب التى تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير الأدبى وخلق الصور
الفنية فى الشعر خاصة ، اعتبرها عبد القاهر الأصول التى يتفرع عنها جل محاسن
الكلام (وكانها فى أى هذه الأبواب - تدور عليها المعانيد ، متصقاتها وأفكار
تحيط بها جهاتها) (٣) .

ولما كانت هذه المعانى أو الأبواب السابقة من مقتضيات النظم عنده ، فقد

(١) السابق : ص ٨ ، ٩ .

(٢) السابق : ص ٣٢ .

(٣) أمر البلاغة - ص ٤٣ .

وجه إليها همه ، وتوسع ما شاء له استفراؤه وتحليله ، وتطبيق نظريته عليها ،

ويذكر بعض الباحثين أن عبد القاهر في حديثه عن التشبيه والتمثيل والاستعارة جمعها في صعيد واحد ، وميز بينها وبين فنون البديع الأخرى ، ذلك لأن الأصناف الثلاثة تمتاز عن غيرها من ألوان البديع بأن فيها معاكاة وتخيل ، وكأنه قد استعاض في بحثه البياني عن كلمة التخييل بهذه الكلمات الثلاث .
(التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل) (١) .

هكذا كان مفهوم الصورة عند عبد القاهر على هذا الشكل ، والاتجاه إلى دراستها في إطار نظريته في النظم يعني الاتجاه إلى روح الشعر ذلك لأن الصورة في أشكالها المجازية المتعددة إنما تكون من عمل القوة الخالقة كما أنها تعبير عن نفسه الشاعر وكيانه ، ودراستها تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة . إذن حصر عبد القاهر « الصورة الشعرية » في هذه الأشكال البيانية الثلاثة ، ويظهر من صنيعه هذا أن هذه الوسائل الثلاث : (الاستعارة والكناية والتمثيل) هي الوسائل التي يمكن أن تعرض بها الفكرة ، وأن الأديب يستطيع أن يفاضل بينها في الاختيار ، وأساس العمل الفني هو الاختيار ، أما الضرورة الملجئة إلى نوع خاص من التعبير لا سبيل إلى الاختيار فيه ، فليس ذلك التعبير من العمل البلاغي في شيء وإنما ألصق بالنحو ، وأوثق به التباساً ، وقد اعتمد عبد القاهر في تحليله هذه الصور على استغلال طاقات اللغة المختلفة ، والاستفادة بها في الخلق الأدبي ، وأن عملية الخلق نفسها تتمثل في الحصافة والإضافة في استغلال هذه الطاقة التي تكمن في الدلالات الثابتة للألفاظ ، والتي لا تكون إلا عند النظم ؛

(١) انظر أرسطو طاليس في الشعر - ترجمة الدكتور شكرى عياد - ٢٦٢ .

وهذه الدلالات الثانية محصورة في ثلاثة تمثل عنده الصورة الشعرية بمصطلح النقد الحديث ، وفيها انطباعات النفس وخلفيات الشعـور وهي : الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل .

وهكذا نجد أن نقدنا العربي القديم وبلاغتنا قد استخدمت هذه الوسائل حقيقة ، واستخدمت إلى جانبها مصطلح الصورة والتصوير ، وإن لم تكن قدر ربطت بينها ربطاً صريحاً أو مباشراً ، أو استخدمت المصطلح - أعني مصطلح الصورة الشعرية - على ما هو عليه الآن - والامر بهذا المفهوم واضح كل الوضوح على يد عبد القاهر الجرجاني الذي نالت الصورة الشعرية على يديه من نصج في المفهوم وكال في الإدراك ما لم تله على يد أحد من النقاد والبلاغيين لا من قبله ولا من بعده .

وبما تجدر ملاحظته أن فترة النصج بالنسبة لبحث الصورة الشعرية في الدراسة البلاغية والنقدية العربية قد تأخرت واضمحلت ، ووصلت بعد فترة إلى ذروتها في كتابات عبد القاهر إلا أن كثيراً ممن جاءوا بعده حولوا مجهوداته إلى نهاية وقفوا عندها دون محاولة للإفادة منها والسير في طريق جديدة كان يمكنهم سبر أغوارها على هداه ، ولم يعد مفهوم الصورة عندهم إلا مقتصرأ على ما سموه باسم (حسن التأليف) الذي زعموا أنه يزيد المعنى المكشوف بها .

لقد نجح عبد القاهر بعد ذلك في أن يتناول مفهوم الصورة الشعرية الاستعارية على وجه خاص من ثلاث زوايا مهمة تبين تفرد في دراستها بالقياس إلى دراسات النقد والبلاغة العربية بوجه عام ، وتبين تفرد الاستعارة عنده أيضاً بقيمة خاصة وهذه الزوايا الثلاث هي : بيان مفهومها ، ووظيفتها ، وعلاقتها بالتشبيه لتدعيم استقلالها عنه وسموها عليه بعدما اختلط الأمر في فهمها لدى النقاد من قبله ،

ولنا في ذلك تفصيل وتحليل في الفصل الخاص « ببقية الاستعارة، من هذا الباب.

وبعد ، فإننا لا نكون مغالين إذا قلنا على ضوء ما حدثنا عبد القاهر : إن الصورة الشعرية كانت تعنى في نظر النقاد والبلاغيين العرب ، وفي مقدمتهم عبد القاهر ، التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، وجدير بالذكر أن الاستعارة أخذت الصدارة ، أو المكان الأول في تصورهم وفكرهم ، ونالت ما نالت من العناية حيث استحوذت على الجزء غير اليسير من كتاب « أسرار البلاغة » ، واد دلائل الإعجاز ، ، ولا عجب في ذلك فهي أقرب أدوات الصورة إلى جوهر الشعر أو بالأحرى هي جوهر الشعر نفسه ، ثم لأنها قد اقترنت في الفكر العربي بشورة أصحاب التجديد الذين عرف مذهبهم بمذهب البديع والذي كان على رأسهم « أبو تمام » وهم أنفسهم الذين واجهوا ثورة انتقاد أصحاب « عمود الشعر » وطريقة العرب من أمثال « الأمدى » ، ومن هنا فقد أخذت الاستعارة مكانها في تاريخ البلاغة والنقد العربي ، وأصبحت قضية لها معناها ومبناها وحكمها ورسمها ، ولعل بعض ألوان المجاز التي يمكن أن تشكل صورة شعرية ، والكناية وهي ضرب من الحقيقة عند بعض البلاغيين ، لعل هذه الألوان جميعاً لم يكن لها الصدى نفسه الذي كان للاستعارة في قضايا النقد والبلاغة العربية ، ويمكنني إرجاع السبب في ذلك إلى أن علماء اللغة العربية نظروا إلى المجاز من ناحية فوجدوه في التعبير أمراً عادياً لا يكاد يثير من القضايا ما يدخل في دائرة فلسفة الفكر ، ومن ناحية الكناية ، فإن كونها تعبيرات معدة ليس فيها كثير من الابتكار ولأنها ضامرة وهي أقرب للحقيقة منها إلى المجاز لم تكن لذلك خطيرة الشأن في تاريخ الصورة الشعرية ، وفي الوقت الذي اشتهر فيه امرؤ القيس وأوس بن حجر وذو الرمة بأنهم من شعراء التشبيه مثلاً ، وزهير ومدرسته ومسلم بن الوليد ، وبشار بن برد ، وأبو

تمام بأنهم شعراء الاستعارة لم يشتهر أحد بأنه كان له اتجاه خاص في إظهار الكناية والمجاز أو أثار حولها دراسة أو خصومة على نحو معين يبرزهما في تاريخ الدراسة البلاغية والصورية في شعر العرب خاصة .

وإذا أردنا معرفة مفهوم « الصورة الشعرية » ، وماذا كان يعنى مصطلحها من وجهة نظر النقد العربى المعاصر ، وصلة ذلك بالاستعارة ، قلنا : إن هذا المصطلح لم يعد كما كان فى البلاغة والنقد العربى القديم . مصطلحاً غير شائع الاستعمال تلمس أدواته من خلال الأدوات التصويرية مثل التشبيه والاستعارة ومن خلال كلمتى للتصوير والصورة ، وإنما أصبح مصطلحاً شائعاً يتحدث عنه النقاد كثيراً ويفضلونه على استعمال أدواته التى كان يستعملها النقاد البلاغيون القدماء مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

رمعى ذلك أننا إذا كنا قد تلمسنا « الصورة الشعرية » فى البلاغة القديمة من خلال الكلام الواضح عن التشبيه والاستعارة ، فإن الأمر فى النقد الأدبى المعاصر يبدو على النقيض من ذلك فى كثير من الأحيان ، فنحن نجد أن الوسائل تتوفر من خلال الكلام الواضح عن الصورة الشعرية التى يتبع مفهومها لهذه الوسائل التى تحدثنا عنها ولغيرها أحياناً .

وعلىنا الآن أن نبدأ فى محاولة تحديد مفهوم الصورة الشعرية وصلة بالاستعارة بها لدى النقاد العرب المعاصرين ، قبل أن نبدأ ذلك يجب أن نعى حقيقة مهمة ، ألا وهى أن هؤلاء النقاد العرب المعاصرين لم يكونوا بعيدين عن النقاد الأوربيين فيها اختلقت جنسياتهم وتعددت مصادرهم الثقافية ، ومن هنا بدأ لنا مقدار تأثيرهم بهم وسيرهم على منوالهم فى فهم الصورة الشعرية ، ومعناها ، ومبناها .

والملاحظ فى النقد الأوربى فى مجال تحديد مفهوم الصورة أن كلمة الاستعارة

تكاد تكون أعم من كلمة (الصورة) ، وفي أوقات أخرى تكون كلمة الصورة أعم من الاستعارة ، فتشمل التشبيه والرمز . « والرمز من وجهة نظر بعض النقاد يمتزج في الصورة الشعرية بالحقيقة ، حتى إننا لانعرف في كثير من الحالات ما هو رمز وما هو حقيقة ، ومن المؤكد أن اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، ووجوده كذلك ليس من قبيل التعسف أو الاختيار الاعباطى ، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية ، (١) .

يقول « جون مدلتون مري » مؤكدا ارتباط لفظ صورة بالتشبيه والاستعارة « الاستعارة والتشبيه ليسا إلا من قبيل التصنيفات الشكلية ، فلفظ صورة يمكن أن يدل على الجوهر الحقيقي لكل من التشبيه والاستعارة » (٢) .

وفي إطار هذا التداخل لا يمنح « مري » التشبيه (أرضية الاستعارة) القيمة نفسها التي تعطى للاستعارة حيث يقول :

« إن الاستعارة أقرب إلى جوهر الاستعمال الشعرى ، وإن التشبيه أقرب إلى الاستعمال النثرى ، ذلك لأن التشبيه يعطى فرصته للتفكير على حين أن الاستعارة توهم العاطفة وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية » (٣)

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ١٤٠

(٢) جون مدلتون مري : الاستعارة - ترجمة عبد الوهاب المسيرى مجلة

المجلة ص ٢٤١ (أبريل سنة ٧١) .

(٣) السابق : ص ٤٤

إن هذا الذى ذهب إليه « مرى » ، تنبه إليه نقادنا منذ القدم ، ولقد رأينا كيف عنى هؤلاء باللغة المجازية فى الشعر وركزوا على الاستعارة ، لما لهذه اللغة من قدرة على خلق علاقات جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ تتشكل بها الصور الفنية ، ولعل هذا ما يفسر لنا انتشار تلك اللغة المجازية فى اللغات جميعا بل لعله يفسر أيضا سيادتها فى الشعر دون النثر ، لبعدها عن العقلانية المسيطرة على الروح العملية كما سبق أن أوضحنا .

ويخلص « جون مرى » الصورة من مجرد الدلالة البصرية المحدودة ، فيذهب فى كتابه « أقطار الذهن » إلى أن كلمة الصورة « Image » يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التى اشتقت منها « Imagination » أى ملكة التصور والتخيل بصفة عامة وبذلك يمكن تخليصها من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ، وتصبح التى يترجمها الذهن مرتبطة بملكه التصور ، (١)

أما الشاعر الفرنسى « بول ريفردى » فىرى « فى تعريفه الصورة أنها إبداع ذهنى صرف وهو لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين متفاوتتان فى البعد قلة وكثرة » ، (٢)

وإذا نظرنا إلى هذا التعريف بدقة مقترنا بوظيفة الاستعارة التى تجمع ما بين حقيقتين أو شيئين ينصهران فى وعائها ليعطيا رؤية جديدة تضيف ما يمكن أن يضيفه الفن للحياة وللطاقة الانفعالية والروح الإنسانية - إذا نظرنا إليه هكذا أمكننا أن نعرف أن الصورة هنا لاتعدو أن تكون الاستعارة .

(١) انظر النقد التحليلي ص ٥٩ والاستعارة (لمرى) ترجمة المسيرى ص ٤٣

(٢) الشعر العربى المعاصر (ط ٣) ص ٣٠ ، ١٣٤

وإن هذا الجمع ليس على الإطلاق حركات منطقية للتفكير - كما يقول العالم اللغوي «كارل فسر» (١)، بل إن الأساس في ذلك حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية.

وإذا ذهبنا إلى «سيسيل داي لويس» وجدناه يربط الصورة بالاستعارة في كتابه «الصورة الشعرية» حيث يقول:

«لقد اكتسبت الصورة أخيراً قدرة صوفية، فهي كل ما يبقى في كل شعر، وكل قصيدة هي في ذاتها صورة، ورغم تغير الاتجاهات واللغة وأنماط الأوزان وتبدلها، فإن الاستعارة باقية إذ هي مبدأ الحياة في الشعر، وهي المحك الرئيسي للشاعر» (٢)

وعلى الرغم من أن «لويس» يجعل كلمة الصورة مصطلحاً يطلق على كثير من العناصر الحسية والتعبيرات الوصفية إلا أن ذلك كله لا يتنافى مع كونها جميعاً إلى درجة ما استعارية، طالما أنها تحمل في داخلها العاطفة والانفعال الإنساني مما يثير في القارئ أو المتنوق الانفعال نفسه.

أما الآنسة (كارولين سبرجن) فتعني بالصورة الاستعارة والتشبيه لا الصور البسيطة المراثية، يتضح ذلك من أمثلة توردها بكثرة منها قولها:

«فدونكان» ينام جيداً بعد أن عانى من حمى الحياة المتقطعة، و«دونالين»

(١) السابق ١٢٤

C.D 'Lewis): The poetic Image - p. 17,22

(٢)

تمخشي الحناجر الكامنة في ابتسامات الرجال ، وما كبث ، يخشى عشاء ممتلئاً
بأنواع الرعب . (١)

وفي تعريفها الصورة تقول :

« لاني أستعمل مصطلح صورة Image هنا بوصفها الكلمة الشائعة بحيث
تشمل كلا من التشبيه ، والتشبيه المركز أو المضغوط ، وأقصد به الاستعارة ،
إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمن كل صورة خيالية يعبر عنها
الشاعر بوساطة انفعالاته وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيها أم
استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحيب - لذا ينبغي أن نبعد عن عقولنا
الإيحاء الذي يجعل المصطلح معبرا عن الصور البصرية فقط . (٢)

وريتشاردز يطلق مصطلح « استعارة » وهو يريد « الصورة الشعرية » ،
فإن تلكم العمليات التي فيها ندرك أو نشعر بشيء بلغة شيء آخر ، كل هذه
العمليات من وجهة نظره استعارية . (٣)

وأمام هذه الصعوبات في إدراك تحديد واضح للصورة الشعرية حيث إنها
تركيبية غريبة معقدة ، بل هي أكثر تعقيداً من أي صورة فنية أخرى ، اقترح

(١) Caroline Spurgeon Shakespeare's Imagery and what

it tells Us. p. 5-6

وانظر النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هابين ترجمة د. إحسان عباس-

والدكتور محمد نجم (ج ١) ص ١٩٢

Ibid. p. 35-36

(٢)

Richards — philosophy of Rhetoric

(٣)

« هوبلى » ، أن يستبدل بكلمة الصورة « Image » ، كلمة يشتقها هو اشتقاقاً جديداً في اللغة الإنجليزية هي كلمة « Sone » ، ويمكننا أن نستخدم على ترجمتها - مثلاً رأينا لدى الدكتور عز الدين اسماعيل - بكلمة (توقيع) اتخذها ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتعاقب أصداؤها في عملية الاستعارة

إذن فالصورة الشعرية في نظر « هوبلى » ، « توقيع » ، أى استعارة ، ولعل لفظ « توقيع » ، هنا في حد ذاته يعطينا فيها روحياً لذبذبات المعنى في الاستعارة حيث إن النغم لا يكون إلا موجات وأصداء متتابعة مترابطة تهدف إلى إحداث تشبع حسي معين يمس في الأذن والنفس على حد سواء بما يحدد لنا وظيفة الاستعارة وشروط حسناتها وما ينبغى على الشاعر أن يصنعه لإنجاح عمله الفني إذا ما اعتمد عمله على هذه التوقيعات ، ذلك كله يزداد وضوحاً عندما يعرف هوبلى التوقيعة بأنها « الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار ، بعضها يكون خصباً ، وبعضها يكون عقيباً ، والتوقيعة المقيم هي الاستعارة التي تدل على ذكاء ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق العام أصداء متجاوبة » (١)

ونضيف فنقول : إنها بذلك تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، وتصبح مجموعة التوقيعات على هذه الشاكلة عاجزة عن أن تعبر عن تمام نفسى يجعل من القصيدة كلها (صورة) واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة ، معنى ذلك أن التوقيعة الخصبية هي التي تحدث في السياق أصداءها وتصبح كشفاً نفسياً لشيء جديد حيث إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر

(١) دكتور عز الدين اسماعيل - التفسير النفسى للأدب ط دار المعارف ص ٧٥ ، ٧٦ - والشعر العربى المعاصر ط ٣ ص ١٠٠ وما بعدها .

فلا يتضح له ولنا إلا بعد أن يتشكل في صورة ناجحة أو « توقيعة ، خصبة ، وذلك أمر يرجع إلى الشاعر نفسه ، فليست هناك قائمة بالتوقيعات أو الاستعارات أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من الشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه ، ولو وجدت لصاعت كل أهمية الشعر ، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء ، إن كل توقيعة رمز مصدره اللا شعور ، والرمز بهذا المفهوم أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، وفي هذه الحال يكون من الخطأ التعامل مع التوقيعات (الاستعارات) على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ويتحتم بذل المجهود لاستكناها .

وإذا ذهبنا إلى رأى « توماس إيرنست هيوم » T. Ernst Hulme ، رائد مدرسة التصويريين الذائعة الصيت في أوائل هذا القرن (١٩١٢) التي كان لها أثر قوى في تحديد دلالة الصورة الفنية الحديثة ، بوجه عام ، رأينا يقول في مفهومها عنده :

إن الشعر ليس لغة غربية ، ولكنها لغة تصويرية مجسمة ، فهي توفق بين لغة الحدس ، وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسمة ، فهي تحاول دائماً أن تستولى عليك ، وتجعلك تشاهد باستمرار شيئاً مجسماً من الطبيعة ، وأن تمنحك من الانزلاق في عملية من عمليات التجريد ، وهي تنتخب صفات جديدة واستعارات قشبية ، ليس لصفة الجدة فيها ، أو لأننا تعبنا من القديمة ، وإنما لأن الصورة القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة ، وأصبحت آلات لنقل الأفكار المجردة وحسب ، ولا يمكن نقل المعاني التصويرية إلا في وعاء الاستعارة الجيدة ، والنثر وعاء قديم تسرب فيه هذه الصورة ، وليست الصورة الشعرية

مجرد زينة ، بل إنها جوهر لغة الخدس نفسها (١)

نلح اذن في عبارة (يـوم) أنه يردف بين الصورة والتعبير للمجازى ومن هنا تعنى الصورة الشعرية عنده أى تعبير مجازى من تشبيه أو استعارة . لان شك اذن فى أن ثمة ترادفاً واضحاً بين استخدام كلمة الصورة الشعرية والاستعارة رغم وجود عدم ثبات تقريباً فى تحديد مفهوم الصورة - ولعل هذا الترادف يؤكد لنا عدم وجود جفوة بين الصورة والاستعارة ، وهذا شىء طبعى فقد تصل الاستعارة أو التشبيه إلى درجة من الخصب والذكاء والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل (الصورة) وتودى دورها . وهذا لم يمنع من وجود وسائل أخرى تتحقق بها الصورة ومن خلالها - لذلك وجدنا هذا المفهوم الجزئى للصورة الشعرية يوجد إلى جوار مفهوم كلى آخر يمكن معه أن تطلق الصورة الشعرية على أى رسم لها فى الشعر بما يوسع دلالتها أشد الاتساع واتساع الدلالة . بهذا الشكل جعل مفهوم التصوير يختلط بمفهوم الرسم الذى يعتمد على الصور البصرية فكل من الشاعر والمصور والرسام كما يقول «رسكين» يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياتها ولا يفوتها قسط شىء حتى ولو كان أبسط النغمات أو أدق طيات الملابس أو خفيف أوراق الأشجار ، وتؤلف الصور المنسقة من هذا الحشد المتنوع المخزون فى الذاكرة بوساطة الخيال البارع. (٢)

(١) محمد عنانى - انظر النقد التحليلي - ص ٢٢٠٦٣ .

(٢) دكتور ماهر حسن فهمى - المذاهب النقدية ص ٥٩

وعلى هذا ترتبط الصور ، بكل ما يمكن استحضاره في الذهن مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائما في المكان كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية أما القصيدة فمجموعة من التوقيعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى ، على أن هذه الصور الجزئية بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة في مجملها صورة ، واحدة من طراز خاص ، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة . (١)

خلاصة القول: إن الصورة قد تكون تعبيرا استعاريا ، وفي الوقت نفسه قد تكون تعبيرا حقيقيا يحمل شحنة عاطفية خيالية إلى حد ما - مما تحمله دلالات الألفاظ بعد التامها في سياق شعري أو أدبي ، وقد تكون رمزا يجمع الحقيقى وغير الحقيقى . وكثيرا ما اطلق النقاد الرمز وهم يقصدون الاستعارة

والرموز بعمامة عينيات واقعة، وهى إلى جانب ذلك عوامل إثارة - وبمعنى آخر لأنها تمثل وقائع ، إلا أنها بذاتها لا تقدر أن تمثل أى تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة، وتتحدد الدلالة في إطار اقتران الرمز بالرموز الأخرى ، وإن هذا الجمع الذى نراه في القصيدة من كلمات رامية ألقت بينه الصورة النفسية .

وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة ، غير أن الصورة المجملة هى التى تحدد للرمز دلالاته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى سواء كانت استعارية أم غير

استعارية، وهذه الصورة المجملة تركيبة عقلية من نوع خاص لا تخضع لعظم المشاهدة بحيث تصبح تلكم الزموز جزءاً من التفكير الحسى الذى ينأى بالمصور أن يعنى بحرفية الشكل الخارجى وما فيه من تناسق وجمال ، بل يتغلغل بوسيلته الشاهر من خلال أحاسيسه فى الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التى تهيجهم ذلك للتفكير .

من هنا رأينا الدكتور عز الدين اسماعيل يقول :

« ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك أو الاشمئزاز .

إن الصورة الشعرية ينبغى ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنما وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً ما يزال هذا الارتباط ولا بد أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور - وفى الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق وحالته الشعورية المسيطرة - إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالاشياء المتباعدة فى زماننا ومكاناتنا تقارب وتشابك وليس لهذا التكثيف من سبب إلا لأن بنية الصورة الشعرية الى جانب كشافتها لاتجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة ، من أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تدقيق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلى ، لأن النظر العقلى سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشعر فيها .

وفي مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور ، وهي في كلتا الحالتين تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح وأقوى من أي وسيلة أخرى (١) .

من الواجب علينا بعد ذلك أن نوضح مفهوم الصورة الشعرية عند نقادنا المحدثين لنرى مدى قرب هذا المفهوم أو بعده عن الاستعارة فالدكتور عز الدين اسماعيل يجعل من الصورة الشعرية مصطلحاً يشمل ما في التعبير الشعري من موقف نفسي أو رؤية معينة ، أو قل : إنها عنده الصورة الكلية التي هي بدورها مكونة من صور جزئية مترابطة ، تقوم الاستعارة والتشبيه والرمز فيها بدور لا ينكر أثره في نقل التجربة الشعرية ، أي الانفعال . (٢)

والدكتور محمد زكي العشماوي - صدر درسه للوحدة العضوية في القصيدة العربية وتحليله لمعلقتي لبيد وطرفة ، يقصد في تعبيره عن الصورة الشعرية إلى التشبيه والاستعارة ، بجانب الصورة الكلية بمفهومها العام . (٣) مما

(١) انظر الشعر العربي المعاصر (ط ٣) ص ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٥٠ وفيها تحليل دقيق وممتع لمعنى الرمز من خلال النصوص الشعرية .

(٢) انظر الأدب وفنونه (ط ٧) ص ١٣٨ .

(٣) الدكتور محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي المعاصر (ط ٥٧)

رأيناه أيضاً لدى الدكتور إحسان عباس ، فالصورة الشعرية من وجهة نظره
(جميع الأشكال المجازية) . (١)

ومع أن الدكتور د إحسان عباس ، يفهم الصورة هنا الفهم المجازى الذى هو
بطبيعة الحال فهم « استعارى » ، إلا أنه وهو بصدد تحليله مقطوعة من معلقة
امرئ القيس لا يقف بالصورة عند حدودها المجازية وحسب ، ولكنه
يفهمها فهماً حسياً عاماً ، فهى عنده الصور الحركية والملونة والانشائية ، إلى غير ذلك .

ويعرف أحد الدارسين الصورة بقوله : « الصورة التعبير بالمجاز » (٢) وغيره يقول :
« الصورة يقصد بها التشبيه والاستعارة » (٣) ، ويفهمها الدكتور د نصرت صالح
عبد الرحمن ، فهما عاماً ، فهى إما صورة كلية أو جزئية ، وبمعنى آخر هى
التشبيه والاستعارة تارة ، أو هى الموقف العام الذى يتصوره الشاعر ويبرزه فى
شعر الوصف أو المدح أو الحرب أو المقدمات الطللية ، وغير ذلك من مواقف

(١) دكتور إحسان عباس : فن الشعر (ط بيروت) ٢٧ .

(٢) نعيم حسن الياقنى - الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر - بحث
مخطوط جامعة القاهرة ١٩٦٧ .

(٣) دكتور عبد المحسن طه بدر - التطور والتجديد فى الشعر للمصرى الحديث
بحث مخطوط . جامعة القاهرة .

تارة أخرى (١) .

أما الأستاذ أحمد الشايب ، فالصورة عنده تأتي في مقابل الجملة بوصفها مصطلحا بلاغيا ، فتشمل البلاغة أى ، الصورة التى تختصر علم البيان وقسما من البديع والجملة الخيرية والإنشائية ، . (٢)

وما هو هذا الأستاذ الشايب نفسه يفهم الصورة أعم - من أن تكون صورة بيلغية أو أدبية - أو بديعية فى كتابه ، الأسلوب ، ، فيعرض أولا للحديث عن الفروق بين لغة العلم ولغة الأدب ، فنحن عندما ننقل فكرة من عقولنا إلى عقول الآخرين معتمدين فى ذلك على اللغة الشفوية أو الكتابية يتج عنه ما يسمى علما أما إذا كان ما يحترزه العقل عاطفة وفكرة ثم أديناها كان ذلك أدبا ، إلا أنه إذا كانت الأفكار هى الغرض الأول من الكلام ودخلت العاطفة لتبعث فى الأفكار زوادة وقوة كان الناتج أدبا عاما كالناريح والنقد ، أما إذا كانت العاطفة هى الغاية الأولى ، والفكرة سندا لها ، فإننا نظفر بأدب خاص يعد من الفنون الرفيعة كالشعر مثلا ، والمسألة بعدئذ تنحصر فى الطريقة التى يبعث بها الأديب فى نفوس الآخرين ، العواطف نفسها التى تكمن فى ذاته ، كيف يمكن أن يثير فى هذه النفوس روعة الإعجاب أو بلوعة الحب الحب أو لهيب الحماسة ، ولذلك كان عليه أن يلجأ إلى الوسائل التى يحاول بها نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه أو سامعيه ،

(١) - نصرت صالح عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء الدراسات النقدية الحديثة بحث منطوط . جامعة القاهرة برقم ١٠٦٠ / ١٩٧٢
(٢) - الأسلوب (ط ٤) . ص ٢٠ وما بعدها .

وهذه الوسائل تدعى الصورة الأدبية (١) .

والصورة عند الشايب بهذا المعنى محتاجة إلى باعث يثيرها ، والوسيلة في ذلك
« الخيال » ، وهو أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية ، كما أنه يحمل
المواطن المترجمة على إحساس الفنان ، والتي تشرح لنا خواص الصورة الصالحة
للتعبير عنها ، ولا يثارتها ، ووجب بعدئذ أن تكون لغة العاطفة جزلة مألوفة
بعيدة عن المصطلحات والكلمات الغريبة ، وعلى هذا تعتمد الصورة الأدبية في
تكوينها على أساسين مهمين . أولهما الخيال ، وثانيها العبارة أو نظام التأليف
اللعوي . (٢)

ويرى الدكتور غنيمي هلال - من خلال دراسته للصورة في المنهاج
الأدبي - أن الصورة لا تلزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات المجازية -
وقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير - يقول :
فانظر كيف تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقة في قول الشريف الرضي :

ولقد مررت على ديارهم	وطلوعها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب	نضوى ولج بعنق الركب
وتلفتت عني ، فذ خفيت	عنها الظلول تلفت القلب

فقد وقف الشاعر على الطول ، ولكنه سماها أولاً دياراً ليوحى تجاوز

(١ ، ٢) أحمد الشايب : إنظر أصول النقد الأدبي ٢٢٦ .

هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية في ذكراه ، وبين رؤيتها
دارسة حين وقعت عليها عيناه ، ثم إن الكلمات : «وقفت» - «ضج» - «نضوى»
«بلج» هي صورة في ذاتها موحية بدلالاتها وأصواتها. (١)

وقد تكون الصورة تعبيراً مجازياً . والاستعمال المجازي يستلزم دلالة خاصة
للمبارة أو الكلمة ، (٢) .

والاستاذ العقاد يذهب في فهم الصورة المذهب نفسه (٣) وليس الأمر عند
العقاد على هذا الشكل فحسب ، لكنه عند رواد مدرسة الديوان جميعها « فإن
الأشكال الصورية التي ألح عليها هؤلاء خلال دراستهم النصية - هي التشبيه ،
والتشخيص ، والسخرية ، والتجسيد ، والتفتوا أيضا إلى الصور المبنية على المبالغة
والصور غير المجازية ، بينما أهملوا إهمالا يكاد يكون تاماً الصور الاستعارية ،
والصور المبنية على الرمز ، مع أن الاستعارة داخلة في مفهوم الصورة عندهم. (٤)

والرؤية نفسها نجد ما لدى الدكتور مصطفى قاصف . فالصورة عنده إما
أن تكون مجازية أو غير مجازية ، دون أن يحدد مفهوما معينا لها ، رغم أنه ينمى

(١) (٢) النقد الأدبي الحديث (ط ٣) - ص ٤٥٨ / ٤٥٩ .

(٣) مراجعات في الآداب والفنون ص ٩٩

(٤) محمد عبد الهادي : الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان . بحث مخطوط .

جامعة القاهرة برقم ١١٥٧ ص ٦٠٥ (١٩٧٢) .

حظ الصورة على أيدي النقاد لأن وجهات نظرهم لم تسفر عن تحديد مفهوم يعينه لها .

والصورة الشعرية من وجهة نظر الدكتور زكي مبارك ، إما أن تكون صورة كلية مهمتها تصوير الغرض ، الكلي ، للوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من التأثير الذي هو غاية البيان ، وإما أن تكون صورة جزئية تتمثل في الاستعارة التمثيلية على وجه خاص والتي هي صورة للمعنى .

وفي الوقت نفسه يعود فينكر كون الاستعارة داخلة في دائرة الصورة الشعرية قائلاً : « يعنني أن يعرف القارئ أن هذا النوع من التعبير (أى الاستعارة) ليس من الصورة الشعرية وإن كان في حد ذاته نوعاً من التصوير لما فيه من روعة الخيال ، (١) »

في الطريق نفسها يسير الأستاذ مصطفى السحرني ، وقد اختص « الصورة الشعرية » بحديث طويل ، حدد فيه مفهومها حيث قال : « إن مجال الصورة يتجلى في رسم الأشخاص أو المواقف ، ويأتي بنموذج تطبيقي للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، وفيه يوضح كيف صور الشاعر شخصية زهران وهو « من قلمهم الانجليز في « دنشواي » في أبعاده الجنائية وفي ملاحه وسباته وأحواله الحيانية ويعرض الكثير من النماذج الشعرية « لعمرو أبي ريشة » ، و« بدر شاكر السياب » ، وغيرهما مما لا نجد مفهوم الصورة الشعرية من خلال تحليلها لنصوصهم

() الدكتور زكي مبارك : أنظر الموازنة بين الشعراء (ط ٢) ص ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨

سوى أنه يفهمها على أنها الصورة الكلية تلعب فيها الألفاظ دوراً مهماً في الإيحاء برؤية الشاعر وتكون بذلك مادة من موادها - ولم أجد في حديثه من قريب أو بعيد ما يشير إلى مكان الاستعارة بين ذلك كله (١).

وختاماً - لاصلة القول :

إن مصطلح الصورة الشعرية استعمل كثيراً في عدة معانٍ ، من بينها الدلالة الرمزية - كمثل الرمز الذي تدور عليه قصيدة بأكملها ، أو الرموز النوعية المتكاملة في القصيدة ، أو بعض الدلالات الحسية الخاصة بكلمة في عبارة كما استعملت كلمة الصورة للدلالة على ما سماه المتقدمون باسم (حسن التأليف) واستخدمت كذلك للتعبير عن الصور الخيالية التي تركها الكلام من خلال التشبيه والاستعارة وكلما شق علينا فهم المعنى على حد قول الدكتور ناصف «وجدنا كلمة الصورة جداراً عالياً تحتفى وراءه ولعل صعوبة التحديد هذه راجعة إلى طبيعة الصورة ذاتها ، حيث إنها كما يقول الدكتور ناصف «منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء» (٢).

ومما يكن هنالك من اختلافات ، فإن الاستعارة دخلت في الإطار العام لكلمة «الصورة» ، واعتبرت أداة من أدوات بنائها وهي إلى جانب ذلك

(١) النقد الأدبي من خلال تجاربي ص ٩٠ ، ٩١

(٢) الصورة الأدبية : ص ٨٠

مرادفة للصورة الشعرية في كثير من الأحيان - ذلك ما اتضح عند النقاد عربا كانوا أم غربيين .

لأشك بعدئذ في أن الاستعارة أساس الصورة ومعتمدها الرئيسي ، وإن هذا الأساس قائم على أن الصورة والاستعارة كائيهما تصدران عن الخيال وتستمدان منه وجودهما .

ولما كانت القصيدة في حد ذاتها صورة كلية بوصفها لوحة متكاملة الأجزاء تعبر عن موقف نفسي شعوري من خلال رموزها وصورها الجزئية ونسقها اللغوي وإيقاعها الصوتي - فلا غرو أن يعمدها بعض الباحثين (١) استعارة كبيرة ، وهذا شيء طبيعي إذ إن كل ما في هذا البناء مستخدم لغير ذاته ؛ لدلالات ومعان إضافية ، ورؤية شعورية وكشف معين ، لا يمكن الإحساس به لو لم يكن كل ما في هذا البناء قد تشكل وتداخل وتناسق بحيث أصبح يفاير معناه القديم في واقعه الأصلي الذي نقل عنه .

ولا يغيب عن أذهاننا أن الاستعارة بوصفها صورة شعرية - إذا استخدمت استخداما انفعاليا تختلف عن غيرها من الرموز - أي الصور الشعرية الأخرى - إذ إنها تحمل شحنة شعورية مركزة ومكثفة ، وفيها يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالاته الشعورية المسيطرة ، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالاشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابه ، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب

(١) انظر للدكتور صلاح فضل كتابه عن نظرية البنائية في النقد العربي
الانجلو ١٩٧٨ ص ٣٨٠ - ولعله متأثر في ذلك بما ذهب إليه ريتشاردز ، بما ذكرناه في الهامش التالي .

كثافتها لاتجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة ، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصور الشعرية ألا نحكم فيها النظر العقلي ، لأنه سيحول دون إدراك الشعر فيها . (١)

فعندما يقول الشاعر محمد عفيفي مثلا : . . . (وفي عيني شادوف يصب الليل أو هاما ضبابية ، ، وهذا نسق - من وجهة نظري استعماري (٢) في الزمان لا يقبله منطق الزمان .

وعندما يقول بعده (ودوامات أشباح ، وغدراننا من الآهات) وهذا نسق استعماري في المكان لا يقبله منطق المكان .

إنما التقت هذه الأشياء للتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي في هذه الصورة الشعرية (٣) التي هي إلى حد كبير استعمارية ، وهذا معنى قولنا : في الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالاته الشعرية المسيطرة .

لأشك أيضا في أن تراثنا النقدي والبلاغي القديم كان يفهم إلى حد كبير مدلول كلمة صورة ، وربطها بأدواتها، والتشبيه ، الاستعارة والكناية مثلما فعل

(١) انظر الشعر العربي المعاصر (ط ٢) ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) فإن تلك العمليات التي تفكر أو نشعر بشيء ما بلغة شيء آخر ، إنها عمليات استعمارية فيما ذهب إليه ريتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة .

(٣) السابق : ص ١٦٢ .

عبد القاهر ولعل حديث النقاد قديما عن هذه الأدوات هو نفسه حديثنا اليوم عن الخيال وكأنهم قد استعاضوا بها عن لفظة الخيال .

وهذا شيء طبعى ، فالاستعارة تقوم على الخيال لتجسيه ، الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلى إلى مجالها الحسى ، فالشاعر يفكر فى الأشياء تفكيراً حسياً شعورياً ، مما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ، ومن خلال هذا الربط ينبت الشعور بعكس رؤيه الأديب ومواقفه مما يطلعنا على كل ما بداخله من إحساس وفن وعبقريه .

ثم إن الدراسة الحديثه لدى الغربيين أتاحت فرصة طيبة لبحث الاستعارة بحثاً جمالياً تحت اسم Metaphor بوصفها المحـور الرئيسى للصورة الشعرية ومظهرها الأصيل الذى يتبلور فيه الإحساس وان لهذا الاهتمام عوامل كثيرة ، أراها ربط الأدب بفلسفات كثيرة ، جمالية ونفسية ولغوية وأهم من ذلك كله وفى المقدمة دراسة الأدب وصوره فى ظل نظريه الخيال وفلسفته فى توليد الصور والاستعارات- كل ذلك استضى به فى دراسة الاستعارة وبيان أصولها ودورها فى عمليه الإبداع ، وقيمتها فى الشعر خاصة ، ومن هنا وجب علينا أن نناقش قضية الخيال ، ومسألة الصلة بينه وبين الصورة الشعرية مما يعطينا رحابة وغنى فى فهم قضية الاستعارة موضوع درسنا هذا .

الفصل الثاني

(الاستعارة والخيال)

الخيال أسمى الملكات الإنسانية التي بواسطتها نستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، هذه القوة تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيف، ومنها الهادئ الساكن، وفي صور نشاطها الهائلة التي تبث على المتعة نجد ما تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة، وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها عندما نشاهد أحد مناظرها الطبيعية، لأنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تقتنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسمى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي (١)، إنه في جوهره حيوي يخلق علاقات جديدة، يحرك ما هو ثابت، يصلنا بالواقع، يقوم بمهمة تشكيل الفن وصوره ورموزه الشعرية - إن غطا التشكيل تشكيل خيالي أولاً أو انفعالي نفسي - ولعل مسألة التعادل التي تكون بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجدان، - التي تحدث جنباً إلى جنب (٢) والتي تمثل الجمعية الفنية عنده إنما تقوم في رأيي وتنهض بفضل ملكة الخيال وبفضلها حتى إن الإحساس بالمتعة الموسيقية هبة الخيال وحده فيما ذهب إليه كولردج (٣).

(١) انظر كولردج: ص ١٥٦، ١٥٧.

(٢) الليوت: ص ٢٩.

(٣) عن مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٥.

إنه الملكة التي توصل الشاعر إلى صميم الأشياء تحت تأثير عاطفته . وعلى ذلك فلا يمكن لنا تفسير ظاهرة الخلق ، خلق الجو والنغم ، والعالم المثالي في الأدب إلا إذا آتينا هذه الملكة الخالقة التي تساعد الفنان على أن ينفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا مثل الكائن العضوى .

والخيال الذى يتميز به الفنان يعمل مع الإرادة مما يساعد على خلق إنتاج فنى ولولاه لاستحالت المعرفة عن هذا الطريق - وإن العبقرية التي يوصف بها الفنان « الذى هو الحلقة التي تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ليس لها قانون يفرض عليها من الخارج لا تحيد عنه ، بل إن لها قانونها الخاص الذى يمكن الفنان العبقرى من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وما هذا القانون الخاص ، إلا الخيال الذى يتمتع به الفنان بوصفه جزءاً من موهبته واستعداداته الخاص ، وإذا كانت العبقرية الفنية لا تتم إلا بالصنعة والجهد الواعى ، فإن الخيال خير معين على ذلك .

إن العلاقات الحية النامية التي تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع والتي تختلف عنها فى النثر لا تكون إلا بفضل ملكة الخيال - وإذا كان الوزن والموسيقى من العناصر الجوهرية التي لا تنفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة بالإضافة إلى كونها يمثلان التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين العاطفة والعقل - فالإحساس بهما ، أو القدرة على توليد هذا الإحساس إنما يكون بفضل الخيال وحده (١) .

إن الشاعر لا يستطيع خلق كل عضوى حى ، إلا بفضل هذه القوة الإبداعية،

(١) انظر كولردج / الصفحات ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٨ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٨٧ ،

معنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة بين أجزاء العمل كما سبق القول ذلك لأنه يساعد على حفظ الانفعالات والصور والأفكار كما أنه يعدل منها ويشكلها جميعاً - وبمعنى آخر : بفضل ملكة الخيال ، ينشط الشاعر النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين الملكات ، كل وفق مكانها وقيمتها وهو ينشر نغماً معيناً في الأشياء ، أو روحاً توجد بينها ، فتصير الأشياء بعضها ببعض الآخر ، وهذه القوة (الخيال) تدفعها إلى العمل أولاً الإرادة والفهم ، ويظللان بمسكان بزمامها بلا ومن ، ولكن بأسلوب رفيق غير ملحوظ ، وبجزم ولين معاً ، وتكشف لنا قوة الخيال عن ذاتها في خلق التوازن أو في التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، فهي التي توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة بين الفردى والعام ، وهي التي تجمع بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق ، وبينما هي تمزج الطبيعي بالمصنوع وتنغم بينهما فإنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشاعر ذاته ، (١) .

ويمنح الخيال الفنان وحده القدرة على التأثير بالمؤثرات الخارجية ، وعلى التمييز بينها ، مع بقاء انطباعاته في حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة - والخيال أيضاً يمنح الفنان القدرة على استرجاع تجارب الماضي لا مجرد القدرة على اكتناز هذه التجارب أي أن الخيال يمنحه القدرة على استرجاع الحالة

(١) سيرة أدبية (ج ٢ ص ٨ - ١٢) ترجمة د. مصطفى بدوى (وكولردج

الشعورية الخاصة بهذه التجربة أو تلك - وإذا كان من أول شروط إحياء هذه التجارب وجود دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع - (على أساس أن الدوافع هي التجربة ذاتها) فإن الخيال العامل الأساسي والمحرك لعملية الإحياء هذه (١).

وأضيف إلى ذلك أن للخيال دوره في نجاح الفنان في نقل تجربته نقلاً كاملاً إلى الغير مما يزيد عدوى الفن الوجدانيه ومما يؤكد عملية التوصيل - توصيل الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلي الذي كان موضوع تأمل الفنان ، ولعله أمر متضل بمدى خصوصيته الإحساس المنقول ، فكلما زادت خصوصيته الحالة الشعورية التي ينقل إليها القارئ ، زادت رغبة القارئ في الامتزاج بها (٢) .
وجدير بالذكر أن خصوصية الإحساس مرتبطة أيضاً بخصوصية الخيال الفني الذي هو ملكة الفنان الخالقة أو المبتكرة وهو ملكة المتفوق أيضاً .

لا أشك بعدئذ في أن الخيال هو الذي يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضفيه عليها من قدرة تستطيع بها أن تشكل أساساً ثم تستطيع أن تقرابط وتنصهر مع الصور الجزئية الأخرى في سبيل تكوين الصورة الكلية بما يوسع من دائرة العمل الأدبي وما يمكن فيه من رؤى ومواقف شعورية .

ومن هنا المنطلق لا بد لنا أن نقف على مفهوم الخيال وأثره في الصورة الأدبية لنستطيع أن نحدد علاقته بالاستعارة بما يوضح مجالها وقيمتها ووظيفتها من خلاله .

(١) انظر الفصل الثاني والمشرين من (مبادئ النقد الأدبي) ص ٢٣٨ .

(٢) انظر السابق ف ٢٣ ص ٢٤٥ .

بدأ الإنسان في محاولة تفسير ظاهرة الإبداع الفني منذ أن وجد أفراد المجتمع يتفنون فبلغ انبهار الإغريق بشعر شعرائهم حداً جعلهم يتصورونه فوق طاقة البشر ويردونه إلى قوة خارقة، فربات الشعر *Muses* هن ملهيات الشعر وزاد « هسيود » فجعل عددهن تسعاً، وجعلهن بنات « زيوس » رب الأرباب وذكر أسماءهن، وكان الإغريق يعبدون ربات الشعر .

ويكفي للدلالة على مدى شيوع فكرة الإلهام الشعرى على أساس أنها تعود إلى قوة خارقة . أن البيت الأول من الإلياذة ، ملحمة الإغريق العظيمة يبدأ بذكر ربة الشعر وشارك فلاسفة الإغريق قومهم في رأيهم عن الخلق الفني وأنه خارج عن مجال العقل السوى وأن ربات الشعر أو الشياطين هي التي توحى به إليهم ، فيقول أفلاطون : « إن الشعر جنون تسكبه ربات الشعر في نفس الشاعر وبدون هذا الجنون الصادر عن الربات لا يقول أحد شعراً ، (١) .

وجاء الرومان وهم عالة على الإغريق في آدابهم ، فأمنوا بما كان يؤمن به أولئك ، وما تجدر ملاحظته أنهم قد استعملوا للنبي وللشاعر كلمة واحدة هي *Wates* وبقيت هذه الفكرة مهيمنة إلى عصر النهضة الأوروبية .

أما العرب فلم يكونوا تصورهم الإلهام الشعرى يختلفون عن الإغريق والرومان فدواوين شعرائهم وروايتهم تشهد بأنهم قد ردوه إلى قوة خارقة خارج نفوس الشعراء . وهذه القوة الخارقة هي الجن والشياطين وعندهم أنه لكل شاعر

(١) هـ د . كيتو - الإغريق - ترجمة عبد الرازق يسرى مراجعة محمد صقر خفاجة دار الفكر سنة ١٩٠٢ - ٢٦٦ . وانظر كتاب القاضي الجرجاني للدكتور محمد السمره .

شيطاناً أو جنياً ، يوحى له بالشعر ، وقد يصنعه له ، وقنالا قصص قصص تروى عن شيطان أو جنى يظهر لأحد معاصري الشاعر فيقول له إن الشعر ليس لفلان ، بل له . فكان الشاعر إنسان مجنون (سكتته الجن) ولا فضل له في هذا الكلام الساحر العجيب ، فهو ليس أكثر من إنسان ملق لما قيل له وزاد العرب فجعلوا الشياطين الشعراء أسماء فتلا « مسحل » هو شيطان الأعشى و « سنقناق » شيطان بشار (١) .

وهكذا نرى أن كلا من العرب والأفرنج عند ما تصدوا لتفسير الإبداع الفنى رددوه إلى شيء خارج نفس الشاعر ، ومن أوائل من حاولوا رد الإبداع إلى داخل نفس الفنان « بشر بن المعتمر » فقد قال : فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتعاطى الصنعة ولم تسمح لك طباع في أولى وهلة ، وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلك ، وعأوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة (٢) .

وواضح من هذا النص أنه استعمل كلمة (طباع) هنا بمعنى (لحظة الإلهام) بمصطلح النقد الحديث لا بمعنى الموهبة كما هي الحال « عند القاضي الجرجاني » ، واستعمل كلمة ثانية بمعنى الموهبة هي « الطبيعة » .

(١) الألوسى في بلوغ الأرب - ٢٠ - ص ٣٦٥ وما بعدها . عن الدكتور السمره في القاضي الجرجاني

(٢) البيان والتبيين (ط هارون) - ١٠ - ١٣٨ .

وتحدث « ابن المدبر » فجعل لها - « كبشر بن المعتمر » - ساعات تنشط فيها، هي التي تفتنم وأشار إلى أن دراسة الأدب الرفيع تشحذها فقال : « وارتض لكتابك فراغ وقتك وساعة نشاطك على أن كلام العظماء المطبوعين ، ودرس رسائل المتقدمين على كل حال عما يفتق اللسان ، ويوسع ، ويشحذ الطبع ويستثير كوامنه ، (١) » .

بعد هذا التمهيد الذي يفسر ظاهرة الإبداع الفني في دور النشأة ، نقول :

إن هذا التفسير يمثل الجانب البدائي والأولي في معرفة « ماهية الخيال » ، بمصطلح النقد الحديث ، وهذه هي طبيعة الأشياء في بداية فهمها وتفسير معناها وهو فهم لا يعتمد على أساس علمي بقدر ما يعتمد على أساس حدسي ، إلا فيما عثرنا فيه على مصطلحات تدل على بداية وعي ككلمة « طباع » ونعني بها الآن « لحظة الإلهام » ، وكلمة « طبيعة » أي الموهبة والاستعداد الفطري فيما حدثنا عنه بشر بن المعتمر ، وابن المدبر .

أما عن آراء الفلاسفة في « الخيال » ، أو « التخيل » ، فقد قلل أرسطو من شأن الخيال ، ورأى ضرورة وصاية العقل عليه ، وخلط بين الخيال والوهم (٢) . وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولاً ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم ثانياً ، فابن سينا يرى أن الكلام التخيل هو « الذي ينعمل به المرء انفعالا نفسانياً غير فكري وأن كان متيقن الكذب » (٣) .

(١) محمد كرد علي - رسائل البلغاء - ط الحلبي، ١٩١٣ - ص ٢٤٠ .

(٢) النقد الأدبي الحديث - ١٦٣ .

(٣) ابن سينا - الشفاء - ص ٢٤ ، ٢٥ .

ويحذر ابن سينا من الخيال ويسميه التخيل على نحو ما حذر أرسطو —
وعند ابن سينا أن العقل يحذر الانسان من رفقة القوى الحسية ومنها الخيال الذي
يصفه قائلاً: «وأما الذي أمامك فبأمت مهذار يلفق الباطل تلقيقاً، ويختلق
الزور اختلاقاً، ويأتيك بأخبار ما لم تزود قد دون حقها بالباطل، وضرب
صدقها بالكذب، (١)».

واستعمل ابن سينا كلمة التخيل تفسيراً لكلمة «المحاكاة»، على أنها وردت
في ترجمة متى «كتاب أرسطو طاليس في الشعر»، فهو لا يفهم المحاكاة على أنها
«تقليد»، وحسب، بل يفهما على أنها تصور معنى من المعاني للمخيلة، والمخيلة
في تلخيص كتاب النفس عنده مستودع الصور الحسية، فهي تخزن الصور التي
يؤذيها إليها الحس، معنى ذلك أن المحاكاة عنده ليست نقلاً حرفياً عن الوجود
الخارجي، وإنما هي تمثيل عن وقعه على المخيلة. وقد تأثر الفيلسوفان في وضع
هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو: الناحية الأولى والمنطق،
فأرسطو قد تحدث عن أنواع المقدمات وأن منها يقينية (برهانية)، ومقدمات ذاتمة
(جدلية)، ومقدمات ممكنة (خطائية) فلم ير المنطقيون العرب صعوبة في عد
الشعر مؤلفاً من مقدمات مخيلة، والناحية الثانية «علم النفس»، فقد لاحظ الشراح
العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات
المختزنة فيها، ولأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس كان التخيل يعتمد
على المحسوسات، ولأنها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها وتؤثر فيها،
كان الشعر شديد التحريك للانفعال والناحية الثالثة، فلسفته الأولى، فقد
استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو في الشعر إلى فلسفته العامة، وأن

(١) ابن سينا - رسالة حمى بن يقطان في «وشاة القدر»، طبعة لندن ١٨٩٩

ينظروا إلى التخيل على أنه « العلة الصورية » للشعر ، وإلى المعاني والأفكار على أنها علته المادية ، ومن هنا أصبح التخيل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه من غيره من الكلام بما ليس بشعر ، وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطائية إذا صاغها في عبارة مخيلة (١) .

إذن فكرة التخيل هي الفكرة التي اطمأن إليها ابن سينا ، وأخذها قاعدة لتفسير العمل الفني على أساس أن الكلام الخيل موجه إلى مخاطبة الغير ، وهنا نرى أثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب ، فالقول الصادق إذا حُرف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس به النفس ربما أفاد التصديق والتخيل معاً وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به ، والتخيل إذعان والتصديق إذعان . يمكن التخيل إذعاناً للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه ، والتصديق إذعاناً لقبول أن الشيء على ما قيل فيه ... والشعر قد يقال للتعجب (٢) .

وعلى ذلك فكما أن الجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور فكذلك الشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين ، فالتخيل الشعري إذن نظير التصديق الجدلي الخطائي .

وإذا كانت صناعة الجدل وصناعه الخطابة تخاطبان الفكر فإن صناعة الشعر تخاطب الجانب الانفعالي للإنسان لأن الكلام المخيل هو « الكلام الذي تدفع له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر

(١) أرسطو طاليس : انظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة د. شكري عياد ط ٧٣ - ص ٥٧ .

(٢) ابن سينا - انظر الشفاء - ص ٢٤ ، ٢٥ .

وإختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري سواء أ كان القول مصدقاً به أم غير مصدق .

ويمكن الرجوع إلى مفهوم الصورة بالعودة إلى مسألة الخيال عند كانت وتعد هذه المسألة من أطرف المسائل التي بحثها كانت ومن أكثرها أثراً في الدراسات النقدية ، فأقطار الذهن عنده ثلاثة ، الحدوس ، والفهم ، والعقل الخاص ، ويرى أن الحدوس الحسية أول مصادر المعرفة الانسانية وأنها حاصلون على هذه الحدوس بفضل ما لدينا من قدرة حسية أي قدرتنا على استقبال معطيات من الخارج (١) فنحن عندما نرى أوراق الشجرة وساقها وفروعها ونشم رائحة أزهارها فهذه حدوس حسية متميزة مستقل أحدهما عن الأخرى ، وإذا كانت هذه الحدوس تأتي إلى الذهن مبعثرة فإن الخيال هو الذي يؤلف بينها ويوفق ، (٢) .

وأما الفهم فلا يمكن أن يتم بغير الخيال ، والخيال هنا قائم على استرجاع الإدراكات الماضية وإدراك أوجه الشبه القائمة بينها وبين الإدراكات الحسية الحاضرة ، وذلك لأن الإدراكات الحسية الحاضرة إدراكات وقتية عارضة تمضي مع اللحظة التي تتم فيها ولو لم يكن للمخيلة هذه القدرة على إسترجاع الصور الماضية التي تشترك مع الصور الحاضرة في بعض أوجه الشبه لما استطاع الإنسان أن يقف عندها طويلاً ، ولما استطاع كذلك أن يؤلف بين عناصرها ، ويطلق (كانت) على هذا النوع من التأليف اسم « التأليف الاسترجاعي للمخيلة » ، (٣)

فالحدوس الحسية التي جاءت من الشجرة مثلاً ، لا تقول له : هذه شجرة . فلا بد أن أكون قد رأيت أشجاراً من قبل كي أعرف أن هذه شجرة ، والخيال

(١) د. محمود زيدان - كمنط وفلسفته النظرية - ١٤٤ .

(٢) د. يحيى هويدى : دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة - ص ١٣٦

هو الذى يقوم بهذا الاسترجاع ، ويقوم الخيال بعمل سام هو تكوين الصور التخطيطية ، ومادة الصور التخطيطية مادة أولية ، والخيالة التى تصل هنا عجيبة لها صبغة شارطية لأنها تفقد تخطيطاً عاماً للأشياء ، ولا تتعلق بأجزاء الأشياء وصورها الجزئية، ولا بد أن تشمل كذلك على مبدأ للوحدة التأليفية الذى يستطيع أن يؤلف بين الصور عن طريق إرجاعها وإخضاعها لنوع من الهوية الشعرية،^(١) هذا هو بحمل آراء الفلاسفة فى (التخيل) مما يوضح لنا ، أنه على الرغم من أن الخيال كان مرتبة تالية للعقل إلا أنه على كل حال وخاصة عند فلاسفة العرب يميز الشعر عن غيره من ضروب التعبير الأدبى ، ويتصل بالافعال ، نظراً لأن الشعر يحرك ويؤثر فيه ، والوسيلة لذلك الخيال .

بقى لنا أن نبحث عن صور هذه المعانى عند البلاغيين والنقاد ، وأول من يصادفنا « قدامة بن جعفر » ، وأعله أول ناقد عربى حاول أن ينتفع بكتاب الشعر لم يدخل كلمة المحاكاة فى تعريف الشعر ، وإن كان قد طبق الأصل الفلاحى العام فى المادة والصورة على مسألة كانت ذات أهمية خاصة بين الباحثين فى البلاغة فى عصره . وهى صلة الشعر بالأخلاق ، فهل يرفع المعنى الشريف أو ينخفض المعنى الخسيس من قيمة الشعر ؟ ، لقد استخدم (قدامة) مسألة المادة والصورة ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية ، هى التى تقاس بها جودته ، ولكنه لم يثبت هذه الحقيقة فى تعريفه ، بل تركها تستقى من (النعوت) الكثيرة التى عدها لأركانها ، وإنه لما استرعى النظر أن التعريف الذى عنى قدامة بوصفه تعريف لا يدل على حقيقة الشعر فى نظر أرسطو لخلوه من كلمة (المحاكاة) ، أو ما يودى معناها ، فهو تعريف ينطبق على كل كلام موزون مقفى له معنى وقد يدخل فيه

الكلام المنظوم يعمل في العلوم ، وهو ضرب من القول عن أرسطو بإخراجه من مفهوم الشعر (١) .

ولكن يبدو أن قدامة عند كلامه على « نعت الوصف » قد تأثر بكلمة (المحاكاة) من حيث دلالتها على تصوير الشيء المحاكى وتمثيله للحس فهو يقول : « الوصف هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والحيثات . كان وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ظروف كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولادها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته » . (٢)

من هذا لا نستطيع القول بأن قدامة أعطى للخيال قيمته التي تتفق مع دوره في العمل الأدبي وصوره ، يكفي أنه قسم الشعر أقساما لها مقاييس بقياس بها الحسن والقبح والجودة والردامة ، إن ذلك كفيلا بأن يهون من قيمة الإبداع القائم على الخيال بل يشير إلى أنه لم يعن به بوصفه ملكة الشاعر أو طاقته المبتكرة ، وليس هذا فحسب ، بل إن ذلك أبعد عن إدراك حقيقة الصورة الشعرية وطبيعة الإبداع الفني فيها .

وبمعنى آخر : لم ينضج ولم يستو الإحساس بالجمال في إطار هذا التصور الباهت والقائم لقيمة الخيال ووظيفته ، ولقد اتضحت هذه القيمة بعد حينما أخذ النقاد على عاتقهم مناقشة مسألة الصنعة في الشعر وهي قضية وثيقة الصلة بل هي جزء لا يتجزأ من قضية الخيال وبمعنى آخر كان

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر - تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد

- ص ٣٥٨ .

(٢) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ص ٤١ .

لابد لطائفة من النقاد أن توصل فكرة المطبوع والمتكلفت ، التي أسفرت عن نفسها أول ما أسفرت في كتاب « الشعر والشعراء » ، وطلبت بنجاح في كتاب (الموازنة) للأمدى ، . وتوسع الحديث عن الخيال في إطار الاستعارة وأعيد تعويم صور المحدثين في معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

وكل هذه الموازنات تشير إلى أن النقاد يريدون إثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين في درجات الخيال ، ومن هذه الرواية غنوا بمناشئة (الجزئيات) بالتقدير الذي يوضع رأيهم في تكون الشاعر راكدا الخيال يطغى عليه العقل أو واسع الخيال متحركاً يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة ، وعلى هذا تتجمد الأمور حتى يأتي عبد القاهر الجرجاني فيعطى للخيال معناه الفني ويربطه بأدواته الاستعارة والكناية والتمثيل معنياً بالاولى أكثر من غيرها لأسباب هذه إليها حسه وذوقه الأدبي مما سنعرفه من خلال هرسنا بعد .

تحدث عبد القاهر الجرجاني عن (التخيل) في غير موضع من (أسرار البلاغة) ، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان ، معنى كلامي ، ومعنى فني تشبيهي ، بمعنى المحاكاة ، ومعنى بياني ، متأثراً بتقسيم ابن سينا لأنواع التخيل إلى تشبيه واستعارة ، وتركيب منها ، (١) .

أما المعنى المنطوق الكلامي فإنه يضع التخيل مقابلاً للحقيقة (٢) ، وهو في موازنته بين التخيل والحقيقة أبعد ما يكون عن صفة البليغ وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعري حريص كل الحرص

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر - ص ٥٢٨ .

(٢) (يرى . . .) شكوى عياد أنه أخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخيل والتصديق . (ينظر ذلك تفصيلاً في كتاب أرسطو طاليس في الشعر - ص ٢٥٩) .

على أن ينظر إلى المعاني من جهة « الصدق والكذب » ، لا من جهة حسن الصورة ولعله يشعر بأن هذه النظرة مناقضة لما سبق أن قرره في مسألة اللفظ والمعنى من أن الشعر لا ينبغي أن ينظر إلى معناه من حيث هو شعر ، فهو ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة الحقيقة العامة للجنس ، لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه ، فليست العبرة بكون الفرد الممدوح مثلاً مستحقاً للمدح أو الذم ، فالشعر قد يرفع الوضع ، ويخفض الشريف ، ويحسن القبيح ، ويقبح الجميل ، « فكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وميمه بالجن ، رجبان ساوى به الليث ، وذى ضعة أوطأه قه وغبي قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة والحكمة » (١) ، ثم لم يعتبر ذلك نقصاً في الشعر نفسه - وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل في مقاييسه ، أو احتيال على خداعة و« تضليله ، فإذا كان موافقاً للعقل كان المعنى (حقيقياً) ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى مخيلاً » (٢) .

أى أن العبرة بحسن التخيل وقوة الإيهام ومن هنا يكون ميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق الذى يجعل الشعر كالحطابه ، يعالج قضايا عقلية تلتزم حدود المنطق ، ويرتب النتائج على المقدمات ، وباتباع هذا المذهب سيساق الشاعر حتماً إلى التكلف الممقوت والفوضى والنصنع والإغراق فى صورته .

وعبد القاهر يتخذ فكرة الصدق والكذب بهذا المعنى معياراً للتمييز بين الاستعارة والتخييل « وأعلم أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل ، فإنك

(١) أسرار البلاغة - ص ٣٩٧ .

(٢) نفسه - ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

حين تستعير لا تقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة للمستعار له ، وإنما تقصد إلى الشبه ، فلا مخالفة هناك من الخبر والنخب عنه ، وكيف يعرض لك الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما يخفى ؟

ثم يتناول هذا الفرق من طريق آخر يذكرنا بقوله : إن العقل ينتقل من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية بنوع من الاستدلال فيقول : « إن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها شبح من العقل (١) » .

معنى ذلك أن الاستعارة غير داخلة في التخيل ، وهو حين يقارن بين رأيين في الأدب يجنح أحدهما إلى استعمال التصديق والآخر إلى استعمال التخيل ، ويورد حججاً لكل من الطرفين يميل إلى مناصرة أصحاب التصديق والعقل ، وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع من كبه ، وقد قيل الباطن مخصوم وإن قضى له ، والحق مغالب وإن قضى عليه (٢) .

ولم يدرك عبد القاهر أن التخيل أمر خارج عن التصديق والعقل ، ذلك لأن التصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أما التخيل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز أن يكون القول الصادق مخيلاً إذا حُرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ، وشيئاً موقوف عبد القاهر هذا بموقف أرسطو ، فعلى الرغم من أن أرسطو ينمى في حديثه في « النفس » أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عمسون من الخيال فإنه مع

(١) أمرار البلاغة - ص ٣١٠ .

(٢) نفسه - ص ٣٠٩ .

ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه ، ويخلط بينه وبين الوهم وتظل الحلى المنطقية فى الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع، (١)

ثم يتحرر عبد القاهر بعد ذلك من النظرة المنطقية ويمتدبه المعنى الفنى للتخييل ، ولا نلبث حتى نرى التخييل يأخذ معنى « المحاكاة » ، وذلك حين يتحدث عن المعانى المبتدعة فى التمثيل فى قوله :

« فالاحتفال والصنعة فى النصـصورات التى تروق السامعين وتروهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتعمل فعلا شديدا بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقش ، فكما أن تلك تعجب وتغلب ويروق وتوفق وتدخل النفس مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها ، والإعظام لها ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يثوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الآخر من فى قضية القصيح العرب والمبين المميز والمعدم المفقود فى حكم الموجود المشاهدة (٢) .

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ١١٤ ، ١١٥ - مترجم عن كتاب النص

لأرسطو .

(٢) أسرار البلاغة : ٢٩٧ - ٢٩٨ .

يرى د. شكرى عياد أن فى هذه الفقرة أصدااء قوية للتخلص ابن سينا حتى يستعمل الفاظه « كالنقش » ، « والأصنام » ، فهو إذا قد نقل فكرة « المحاكاة » إلى النقد العربى - كما قلنا فى البداية - إذ رد روعه الشعر إلى براعة =

اتخذ إذن عبد القاهر من كلمة « التخييل » دلالتها على تحسين صورة المعنى وتجسيمه للحسن ، وقد جعل ذلك معنى جامعا للتشبيه والاستعارة والتشثيل ، وانتهى من شرحه قيمة التشثيل البلاغية إلى أن الأصل في ذلك هو تصوير المعنى للحسن أو كما يقول : « إنه يفتح إلى المعقول من قلبك بابا من العين » (١) .

لقد قسم ابن سينا التخييل إلى « تشبيه واستعارة وتركيب منها » (٢) ، وقد سهل ذلك لعبد القاهر أن يرد جمال الشعر إلى صورته في صدر كتابه أسرار البلاغة حيث يقول : « وأول ذلك وأولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتشثيل والاستعارة ، فإنها أصول كثيرة كان جل عاين المعاني - إن لم نقل كلها - متفرعة عنها وراجعة إليها ... » (٣) . وسهل له ذلك أيضا أن يحصر التخييل في إطار هذه الصور الثلاث .

فكان عبد القاهر قد استعاض عن كلمة (التخييل) في معظم بحثه البياني بهذه الكلمات الثلاث (التشبيه والاستعارة والتشثيل) وهو عندما جمع هذه

= التصوير والفرق المهم بين محاكاة عبد القاهر ومحاكاة أرسطو أن عبد القاهر يقرن التصوير هنا بالقدرة على تحسين القبيح وتفتيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، فالمحاكاة الأرسطية تمثل أشخاصا أفضل من الفضلاء العاديين أو أرذل من الأراذل العاديين فهي تجسيم الفضيلة أو الرذيلة والحسن أو القبح ، ولا تقلب أحدهما إلى الآخر ، ويرجع أن هذا الفرق راجع إلى وظيفة الشعر الاجتماعية في عصر عبد القاهر .

(انظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة شكري عياد - ١٩٦١) .

(١) أسرار البلاغة - ص ١٠٨ .

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر - ص ١٦١ .

(٣) أسرار البلاغة - ص ٢٠ .

الاشكال البيانية في صعيد واحد قد تفرد بذلك عن غيره ، فلم نجد أحداً من
البلاغيين الذين سبقوه قد صنع ذلك ، وقد زاد تمييزه بين هذه الفنون الثلاثة
وفنون البديع الأخرى ، يتضح ذلك فيما حاولنا بيانه من فروق في فصل سابق .
لقد استطاع عبد القاهر حقا أن يعي دور الخيال في تشكيل هذه الصور
وبخاصة الاستعارة وقد ميزها على غيرها بما لها من قيمة ووظائف وصفات سندركها
مفصلة فيما بعد .

استطاع أن يدرك - بعد أن أعرض عن نظريته المنطقية الأولى - أن الصورة
التي تتبع العقل أكثر ما تتبع الخيال تتصل بالموروث من اللغة أكثر مما تتصل
بالمشاعر الذاتية وأحاسيس الشعراء ، وبهذا المفهوم أبطل عبد القاهر تعريف
الشعر الذي رددته النقاد من قبله ، أنه الكلام الموزون المقفى ، ، إن هذا التعريف
عند المنطقي صحيح لا عند الدارس للغوى للشعر ، فمن ملك زمام الوزن والقافية
فالتراث اللغوى أمامه ينظر ليأخذ ويبدل ويحور ما شاء ذلك ، وهو بعد ذلك
شاعر وصاحب صور شعرية وإن خلا شعره من حرارة الإحساس ودقته ،
ولا يمكن تسمية الشاعر عندئذ بأنه يملك زمام الشعر ولكنه يملك زمام اللغة
والمألوف منها .

إن الاستعارة تحاول أن تغمض العينين عن الحقيقة المبسوطة
وتنتقل إلى مدى أبعد منها مع ذبذبات الخيال وموجاته ، لقد كان من
حسنات هذا الإبراهيمي عبد القاهر أيضا فيما أشرنا إليه من قبل ، أن
الاستعارة تعتمد في إبداعها على الادعاء لا النقل ، لأن عملية الادعاء تعتمد
على الخيال أول ما تعتمد ، وعندئذ تكون حرية بالتجديد دائما فتخلق الصور
المبتكرة .

يأتى بد ذلك دور الزخشرى (ت ٥٣٨ هـ) مستعملا كلمة « التخييل » ،
وخلاصة رأيه فيه وتصوره له « أنه تصوير المعنى للحس ، يظهر ذلك فى بيان
الفرق بين « أصل المعنى » و « صورة المعنى » ، حتى ليقرر أن الالفاظ لا تستعمل
فى التخيلات على جهة الحقيقة ولا على جهة المجاز ، أى أنها وإن لم تتعلق غرض
القتال بمعناها القريب فهى لم تنقل عن هذا المعنى إلى معنى سواه ، هى تمثيل
للمعنى فحسب ، وهذا ما يجعل التخييل عند الزخشرى أعم من التشبيه وأعم
من الاستعارة (١) .

أما حازم القرطاجنى فى منهاج البلغاء (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) ، فقد أعد
فصلا للتعريف بمهية الشعر وحقيقته منتفعاً بأراء أرسطو وبتفسير ابن سينا
لكلمة (المحاكاة) فارقا بين الشعر والخطابة على أساس أن الشعر يعتمد على
التخييل فى حين تعتمد الخطابة على الاقتناع ، مما جعله يربط الشعر بفكرة
التصوير ، ثم حدد التخييل وفصل أحواله ومواقفه فى النفس ، وخير الطرق
لإحداث أثر المنشود رابطا إياه بالمحاكاة التى لا يفهم منها تقليد الطبيعة
بمخاديرها (٢) .

من هذا الذى ذكرنا نلح بداية اهتمام جادة تتجه نحو الخيال وارتباطه
بالصورة الاستعارية بما يجعلنا لانجزم بالقول بأن نظرة النقاد والبلاغيين العرب
القدامى إلى الخيال كانت نظرة سلبية بحتة ، لقد تحرر عبد القاهر من النظرة
التقليدية إلى مفهوم الخيال التى تعده قوة خارجة عن إرادة الشاعر تأتى من شيطانه ،
كما تحرر من خضوع الشاعر لسلطان العقل ، مدركا أن الخيال إحدى القوى النفسية

(١) الزخشرى : الكشف - ١٠ ص ١١٣ .

(٢) حازم القرطاجنى : انظر منهاج البلغاء - ص ٢٥ .

التي يتمتع بها الإنسان والتي هي مساوية للعقل أو ربما أعظم منه ، إنه استطاع من خلال بعض مناقشاته أن يكشف عن ذلك كله بالإضافة إلى إدراك راع منه لقدرات هذه الطاقة على الخلق المانع ، فهو يقول :-

(إن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها -) (١)

وبهذا انتهى عبد القاهر إلى حقيقة الاستعانة ودور الخيال في توليدها بوصفها شكلا من أشكاله أو وسيلة من وسائله .

والى جانب هذا الاتجاه الذي أوضحناه في البلاغة والنقد العربي القديم ، وجد موقف فلسفي إيماني يمثل تصوراً ناضجاً لنظرية الخيال ، ولكنه لم يحدث أثره المرجو في تفكير البلاغيين والنقاد ، نظراً لعدم تعهده بالدرس والتحليل ، ثم الفهم والإضافة ، إنه موقف محيي الدين بن عربي ، (٢) الفيلسوف المتصوف ، ومع أن نظريته للخيال كانت على النقيض من اتجاه الخيال المجازي ، إلا أنه كان فيها للخيال بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع صور التفكير على النحو الذي سنشير إليه بعد ذلك عند النقاد الغربيين من أمثال، شيلي، وكولريج، وردزورث ، وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها .

(١) انظر أوبرار البلاغة (ط المراجعة الأولى) - ص ٢٢٨ .

(٢) (هو أبو بكر محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف في المشرق « بابن عربي » وفي الأندلس « بابن العربي » ، ولقب بالشيخ الأكبر - ولد في سنة ٥٦٠ هـ - أنظر أعلام العرب - العدد (١٠) سنة ١٩٦٨ - عيد الجفيلظ فرغلي على)

يقول : « فليس للقدرة الخالقة فيما أوجبه أعظم وجود من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية ، والاقتدار الإلهي ، فهو أعظم شعائر الله على الله ، وذلك لأن الخيال وإن كان من الطبيعة ، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية (١) . »

الخيال عند شيخنا وسيلة من وسائل المعرفة والحب ، لأنه يعبر بنا من العالم إلى الله عز وجل ، والعقل يعجز عن أن يكون السيل إلى حب الله ، وكل حب عقلي ليس بحب خالص لله لا يكون إلا عن طريق الأمثلة التي جاء بها الشرع وهي الأمثلة التي يضربها الله لعباده ، فالشريعة هي التي دعت الناس إلى محبة الله عند ما استخدمت الصور الخيالية في وصفه ، وهي تلك الصور التي تتضمنها طريقة التشبيه عند الفلاسفة وعلماء الكلام ، (٢) .

ذلك أن الله لم يحجز على أحد من عباده تنزيهه ، ولا تخيله ، وإنما حجز عليهم أن يكون محسوساً لهم ، مع علمه بأن الخيال من حقيقته أن يجسد ، ويصور ما ليس بجسد ولا صورة ، فإن الخيال لا يدركه إلا كذلك فهو حسن باطن بين المعقول والمحسوس وما قرر الحق هذا كله إلا للرحمة التي وسعت كل شيء (٣) .

(١) محي الدين بن عربي الفتوحات المكية - ٣٨ - ٥٠٨

(٢) نفسه : ٣٨ - ٥٠٨ .

(٣) الفتوحات المكية - ٣٨ - ٢٢٦

هذا هو موقف الشيخ الأكبر من عالم الخيال، ولقد أعطاه قدرة فائقة على قدرة العقل ، ومن هنا لم يعد الخيال عنده خاضعاً للعقل ، كما كان تصور عبد القاهر له في البداية ، بل إنه فوق القوى النفسية جميعاً ، وتمتاز قوة الخيال بأنه ما من قوة نفسية أخرى تشبهها في قبولها للصور المختلفة ، ويمكن القول بأن الخيال أساس لجميع القوى وأن النفس لا تكون مدركة إلا بسبب الخيال ، لأنه هو الوسيط بين النفس التي هي من عالم الغيب وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة ، (١) .

صحيح ما ذهب إليه الشيخ الأكبر ، ، وهل هناك ما يشبه الخيال في تدخله في كل شيء ؟ ففى سمائه تكشف لنا الرؤية عن المستقبل وعن الحاضر، إن هذا الكلام قريب من كلام النقاد المحدثين عن الاستعارة، إنها بوصفها عبارة قائمة على الخيال أساساً ، وبوصفها أداة من أدوات الربط بين الأشياء بما لا رابطة بينها في الأصل أحياناً ، إنما تعين على كشف كثير من الحقائق النفسية والأدبية والمواقف الشعورية.

أليست هذه الرؤية - أيضاً - لقيمة الخيال هي نفسها التي تسكاد تتطابق مع رؤية « كولردج » ووردزورث الشعارين الرومانتيكيين في عصرنا الحديث ؟ ، يقول « سيرمورس بورا » في كتابه عن الخيال الرومانسي : -

« يتفق وردزورث مع كولردج في كثير مما قاله عن الخيال ، فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر ، كما أن تلك الطاقة أشبه بقدرة الله ، إنها القدرة الإلهية لطفل يبدع عوالمه الصغيرة ، الخاصة ، ... ويحتفظ الشاعر بتلك الموهبة في سنى النضوج . وما هو بشاعر إلا بها ، ولقد فسر وردزورث معنى الخيال

بقوله :-

إن هو إلا اسم آخر للقوة المطلقة
والبصيرة الشفافة ، ورحابة الذهن ،
والعقل في أسمى حالاته .

ويقول عنه أيضا :

قوة تشكيلية .
تقطن معي ، يد خالقة ، أحيانا
ثائر ، تعمل بطريقة زائغة
وروحها المحدودة الخاصة في حرب
مع الميل العام ، ولكنها لدى الغالية ،
قائمة بعمية تامة للأشياء الخارجية
التي تشترك معها . (١)

فالخيال عند ، وردزورث ، ينبغي أن يكون في خدمة العالم الخارجى ، إذ
إن العالم الخارجى ليس ميتا ، وإنما هو حى له روحه الخاصة ، وهى روح
تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هى أن يدخل فى صلة مع تلك
الروح .

معنى ذلك أيضا أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادى وبين الروح المسيطرة
على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية ، إن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما

(١) انظر ما كتبه «سير موريس بورا» فى مؤلفه عن (الخيال الرومانسى)
ترجمة ابراهيم الصيرفى ط الهيئة العامة للكتاب مصر ص ٢٣ وما بعدها

هو - واسكن كما يلوح للنفس وينسجم مع الروح ، إن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية، الروح والمادة - أو إن شئنا قلنا وليدة متزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة "توية" الظسعة، مظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى .

بقى لنا بعد ذلك أن نوضح وجهة النظر الحديثة تجاه الخيال ومدى صلته بالاستعارة - لقد استطاع الأوربيون أن يفلسفوا الخيال وناقشوا دوره في العمل الفنى على المستويين الجمالى والنفسى، أفاد فكرنا النقدى وبلاغتنا وبخاصة موضوع الاستعارة وهو من أهم قضاياها وإذا أردنا بيان ذلك قلنا:-

تعرض الفكر الكلاسيكى الأوربى لقيمة الصورة، والخيال، وكان ذلك صدى لاهتمام أصحابه بنظرية المعرفة في جملتها، فالصورة من وجهة نظرهم شىء مادى ، لأنها تناج تأثير الأشياء الخارجة على حواسنا .

فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفوس بعض المشاعر وليست

لأشك في أن هذا الاتجاه هو نفسه الذى صادفناه فى بلاغتنا القديمة ، ومن ذا الذى يعتقد أن عنصر الأصالة والصدق الفنى فى الصورة التى تتبع العقل يمكن أن يتحقق وجوده؟ إن الصورة الشعرية بما تحمل من دلالات تتصل بذاتية مبدعها وكيانه الداخلى ، ولا يمكن أن يحدث هذه الصلة بدون هيمنة الخيال على خلقها وقد أكدنا ذلك مراراً صدد حديثنا عن الخيال الثانوى وقانون تداعى المعانى .

ومن هنا وجدنا للرومانتيكيين نظرة نقدية مغايرة ومخالفة لنظرة هؤلاء الكلاسيكيين العقليين ، فلقد دعوا إلى المطالبة بحقوق الفرد والإيمان بذاتيته ، وكان هذا بطبيعة الحال صدى لما واجهت إليه الثورة الفرنسية حينئذ والى عمل بعض الشعراء فى صفوفها ، مثل « كوايردج » و « وردزورث » ، وانطلاقاً من مبادئ هذه الثورة وتلك الفلسفة نادى الرومانتيكيون بإطلاق قوة الخيال وتحطيم النظام الطبقي والاعتراف بكل المواهب الذاتية ، لذلك أخذ الرومانتيكيون يصفون على الخيال قيمة جمالية ومعنوية عظيمة ، مما كان له أثره البالغ فى النقد والشعر فى العالم كله حتى يومنا هذا ، « فوليم بليك » جعل من الخيال قوة روحية بوصفه الحصن الإلهى الذى سنعود إليه بعد هلاك الجسد وهو عالم الأبدية ، والقوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة ، (١) ، إنها القوة التى تتلاشى عندها المتناقضات وهى التى تخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر . (٢)

(١) كولرج - ص ٨٠

(٢) السابق - ص ٩٩ .

ولم يعن وردورث بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عني بأثره في الصورة الشعرية والخيال عنده ، هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطيفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج - معاً - العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، لكي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً ، (١)

وحين يسوق الخيال مقارنة ... فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتقف هذه المشابهة على التعبير والآخر ، أكثر مما تتوقف على الشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية ، ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد ... ذلك لما للخيال من وعى لدى سلطان ثابت الدعائم. (٢)

أليس هذا الذي يقوم به الخيال هو من عمل الاستعارة ووظيفتها الأساسية؟ لأنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائهما فيتلاشى تناقضهما ، وتزداد الرابطة والتشابه بينهما ، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة هي وليدة الامتزاج الحقيقي المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ولا تتم أيضاً إلا إذا اهتز كيانه كله بوساطة الخيال .

ويفسر ريتشاردز الأمر بوضوح في قوله : « إن الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها ، عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة

(١) النقد الأدبي الحديث - ص ٤١٣

(٢) السابق - ص ٤١٣ .

ولاجل غاية محدودة ، وليست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد للظواهر وانتصارات التكنيك أو الصنعة وفي الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال» . (١)

وهكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الانسان في لحظة رؤيا عاطفية ، وعقلية معاً . لذا فإن عملية التخيل في نظر كولردج عملية خلق ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً وهي تبعاً لذلك القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً . وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق . (٢)

إن الطبيعة في ذاتها ليست مجرد معطى جامد ميت ، ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة ، ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً في الطبيعة كما يهوى ، وإنما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التي تنسجها وتجد فيها دلالات خاصة .

ومن هنا فإن العمل الفني يحتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم

(١) مئادى النقد الأدبي - ص ٣١١

(٢) كولردج - ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ .

معنى ذلك أن الشاعر يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، وفي هذا إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، وجدير بالفنان الأصيل أن يحتفظ بأصالتها في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره وتربط ما بينها عضوياً حول الموضوع الذي يتحدث عنه

الخارجي ، إنه تجسيد حي لقيم إنسانية معينة ، الشيء الذي لا نجد في التقليد الصرف نفهم من ذلك أن الصور الكاملة يدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة فحسب ، وإنما هي تنشأ في نفسه وتأتيه من طريق الخيال (١) .

لقد عرف شيلي الشعر في كتابه « دفاع عن الشعر » بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، والفرق بين العقل والخيال ، أن العقل يحترم الفرق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها » (٢) .

لا نشك إذن في أننا نلح في هذا نظرات رحيبة واسعة تفسر معنى الخيال تفسيراً يبنى للعمل الفني صورته وأساسه التي تقوم عليه . . . ولكن توجد على الأقل ستة معان متميزة لكلمة الخيال فيما حدده ريتشاردز (٣) ، يهمنا منها النوع الذي نراه في مقدمة تلكم الأنواع الستة من حيث القدر والاهمية ولقد رأينا يقول فيه : « لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز ، ويقال عن الناس الذين يستخدمون بطبيعتهم الاستعارة والتشبيه ، ولا سيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، يقال عنهم أنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معان آخر للخيال ، وينبغي لنا ألا ننسى أن الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة في الكلام ، فقد تكون وظيفة الاستعارة هي التوضيح أو التبيين ، أي قد تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لا بد من وضعها في لغة مجردة لولا هذه الاستعارة . وهذا هو الاستخدام العلمي أو النثري الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر في لغة الانفعال أو الشعر ،

(١) كولردج ص ٧٠ ، ٨٠ .

(٢) نفسه ص ٨٠ .

(٣) مبادئ النقد الأدبي - ص ٣٠٩ .

وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المنكلم من الموضوع الذي يتحدث فيه أو من الجمهور الذي يتحدث إليه ، ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير تلك ، إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها رابطة أو علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء ، وعن العلاقات التي تنشأها الذهن بينها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المنضمة إلا في حالات قليلة جداً . إنها وسيلة شبة خفية يدخل بواسطتها في نسج التجربة عدد من كبير العناصر المتنوعة (١) .

إذن العلاقة التي تنشأها الاستعارة بين طرفيها ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول أن يحدث التأثير في المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر وخلق الجديد منها ، إن الاستعارة تستخدم إذن استخداماً انفعالياً وجدانياً ، فلغتها لغة الانفعال والوجدان ، وليست لغة الأفكار الخاصة ، ولا يمكن أن نتحدث بلغة الانفعال هذه إلا على أنها نوع من الخيال ، إن لم تكن هي الخيال نفسه .

إن هذا النوع من الخيال هو الذي يهمننا أكثر من غيره ، ولقد كان كولردج باعتراف ريتشاردز نفسه أول من عرف الخيال بهذا المعنى حيث يقول ريتشاردز :

« تلك القوة التركيبية السحرية التي أفردنا لها لفظة (الخيال) ، تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدّة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير

عادية من الاتفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحلم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق ، (١) .

إنه الخيال الثانوى الذى حدده كولردج ، وقد قسم الخيال إلى « أصلى ، أو « أولى » ، و « ثانوى » ، فالأولى هو القوة الحيوية والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه « كانت » ، الخيال الإنتاجى ، فكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال .

والخيال الثانوى صدى للخيال الأولى ، ويصطبغ دائما بالوعى الإرادى ويتفق مع الخيال الأولى فى نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله لأنه يحمل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدتها أو يتسامى بها لينخرج من ذلك كله بخلق جديد ومجاله الفن ، وهذا النوع من الخيال يدعوه « كانت » ، بالخيال الجمالى ، (٢) .

إنه تلك القوة الإيجابية التى تقوم بدور أساسى فى البناء الفنى وتمثيل الأشياء إذ إنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولى من مدركات فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة .

وما هو ذا « كولردج » نفسه يقدم لنا تصوره عن الخيال الأولى والثانوى والفرق بين الخيال وقوة الاستدعاء والوهم .

(١) - السابق ص ٣١٢ ، كولردج - ص ٩٩

(٢) النقد الأدب الحديث (ط ٧٣) ص ٤١٤ .

يقول :

« إننى أنظر إلى الخيال إذن إما باعتباره أوليا أو ثانويا ، وأنا اعتبر الخيال الأولى الطاقة الحية ، والعامل الرئيسى فى كل إدراك إنسانى ، واعتبر الخيال الثانوى صدى للأول ، يوجد مع الإرادة الوجدانية ، ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع وظيفته ولا يختلف عنه إلا فى الدرجة وفى طريقة عمله ، إنه يحلل وينشر ويجزئ . لكى يخلق من جديد أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة يصارع مع ذلك كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال وأن يوجد ، إنه جى تماما كما أن كل الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة أساسا ومبنية :

وعلى العكس من ذلك فإن « قوة الاستدعاء Fancy ، ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود ، وقوة الاستدعاء فى الحقيقة ليست إلا طرازا من الذاكرة متحررا من نظام الزمان والمكان ، ولكنها كالذاكرة العادية سواء بسواء ، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط (١) .

إن ما سماه « كولردج » ، قانون الترابط ، وعزا إليه قوة الاستدعاء كان هو الطابع العام فى أحسن الأحوال لتفسير الاستعارة فى بلاغتنا ونقدنا العربى القديم ، نرى مظاهره فى بعض دراسات النقد الحديث عندنا ، لقد شغف بعض

(١) انظر : سيرة أدبية لكولردج - ترجمة د. عبد الحكيم حسان - ص ٢٤٠ - كولردج نوابغ الفكر الغربى ص ١٥٦ / ١٥٧
والخيال الأولى يدعوة « كانت » ، الخلال الإنتاجى أو العلمى ويحتاجه كل إنسان أما الخيال الثانوى فهو عنده صدى للخيال السابق ويضطرب دائما بالوعى الإرادى وقد سماه 'الخيال الجمالى' . إنه يحلل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد .
(انظر النقد الأدبى الحديث ص ٤١٤)

الدارسين بعبارة أرسطو عن قانون تداعى المعانى الذى يفسر الربط بين شيئين فى الصورة الشعرية فى التشبيه والاستعارة . وعوامل تداعى المعانى عند أرسطو ثلاثة ، التشابه ، والتضاد ، والاقتران الزمانى والمكانى ، فحاول بعض الدارسين فى نقدنا المعاصر أن يفسر التشبيه والاستعارة على أساسها (١) .

لقد استطاع كولردج أن يوضح لنا بحق الدور البناء الذى يقوم به الخيال الثانوى ، الذى لا يمتزج إلا بقدرة الشاء الذاتية وبإمكاناته الخاصة فى صنع عالمه الذى ينتقل إلينا عن طريق الصور والاستعارات - وعن طريق ما يراه من علاقات بين الأشياء ، وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال الثانوى ما يمكن أن يصنعه قانون الترابط أو قانون تداعى المعانى من صلات باردة - إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق هذا القانون هو فى الحقيقة - وعلى حد قول الدكتور العشماوى (٢) - ربط عقلى مجرد من للعاطفة ، ولا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، إذ إن رؤية الفنان للحقيقة وليدة امتزاج مباشر بين قلب الفنان ، وعقله من ناحية وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

إن الموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه لا يعتمد على تداعى الموضوعات المخزنة فى الذاكرة والربط بينهما ربطاً خالياً من حرارة الانفعال إذ إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

إن الخيال بهذه الوظيفة مبدع منتج مضيف إلى حقائق الوجود حقائق أخرى ، وإلى جمال الأدب جمالاً آخر ، إنه كما قال روبين كولونجود ،

(١) د. حامد عبد القادر : انظر علم النفس الأدبى - ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) انظر قضايا النقد الأدبى المعاصر (ط ٢) ص ٧٤ وما بعدها .

« مرتبة متميزة من مراتب التجربة » (١) ، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة تقع فى موقف وسط بين الإحساس والفهم ، فهو يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة وبمعنى آخر : أن المحسوسات فى صورتها الأصلية ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية ، بل هى المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعي (٢) .

إذن الخيال فى نظر كولردج هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى عززتها وقدرتها الحركة الرومانتيكية - ولكن .. أى خيال ؟ - إنه الخيال الثانوى أو الشعرى ، أو الأصيل - بعد أن وجد أن قانون تداعى المعانى أو قانون الترابط عاجز عن هذا التفسير ، استطاع أن يعنى ذلك ويتنبه إليه عندما تتبع خيال صديقه تورد زورث فى شعره وقد أعجب به ، إن الذى أثار انتباه كولردج فى هذا الشعر قدرة الشاعر على الخلق ؛ خلق الجو والنغم والعالم المثالى ولم يكن من الملائم من وجهه نظر كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان مفهومه سائدا فى ذلك الوقت . وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة التى تمكن صاحبها من أن يتعدى عالم الظواهر - سماها كولردج (الخيال) الذى يذيب ويلاشى ويحطم ويخلق من جديد . أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والتى تظهر فى الربط التفسى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم «التوهم» وما هو إلا ضرب من الذكرة تحرر من قيود الرمان والمكان (٣) . فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية

(١) روبين جورج كولونجود : مبادئ الفن - ص ٢٧٢ ، ٢٥٧ ، ٢٥٠

(٢) كولردج : سيرة أدبية - ص ١٨٦ وما بعدها .

(٣) كولردج : ١٥٦ / ١٥٧ .

سلبية ونظر قدروحية خلاقة شاعرة، لقد أخذ كولردج يشك في صحتأي حل ميتافيزيقى لا يقره القلب، إن المرء القادر على التفكير العميق لابد أن يكون مرهف الحس عميق الشعور، فإدراك الحقيقة فعل حدى مباشر، يعتمد على الإرادة والعاطفة، وإن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة أما فى حالة النوهم يحاول العقل مجردا عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى، وينتج فقط مجموعة من الصور الجامدة غير المترابطة. إن رؤية الشاعر للحقيقة كما قلنا سابقا هى وليدة الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله بوساطة الخيال... (١).

والاستعارة مظهر من مظاهره، أو قوة من قواه السحرية، التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحساس البالغ والانفعال العميق... إن الخيال يمنح القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيم. (٢)

معنى ذلك أن الخيال الثانوى عند الشاعر الرومانتيكى طاقة عظيمة تنصل اتصالا

(١) انظر كولردج ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث - ص ٣١٢

وثيقاً بالعمل الفن ، طاقة تكشف جوانب من عالم الحقيقة يعنى عنها الذهن العادى، وتمزج هذا العالم بعالمها الخاص والداخلي، أو بمعنى آخر - كما قال كولردج - إنها قوة تركيبية شعرية تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة . ثم تقدم ذلك كله عن طريق الصورة الشعرية سواء أكانت استعارة أم تشبيها أم رمزا . ومن هنا وفي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس ومن هنا عاد الشعر فذا خلاقا ، لا مجرد محاكاة بليدة ، وعادت إلى الشاعر قيمتها وتبعاً لذلك أضحت للفنان قدره ودوره ، إنه يهتدى إلى جوانب الحق والخير والجمال عن طريق الموازنة بين عالمه المستمد من موهبته وعالمه المستمد عن طريق الخيال والصور .

أما البرناسية - وهى التى تناظر فى الشعر المذهب الواقعى أو الطبيعى فى القصة والمسرحية - فإنها تعنى بالصورة الشعرية والاستعارات وصياغتها ، ورغم أنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور - ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التى حفلت كثيراً بالفرد وباعتراقاته - إلا أن صورهم لم تفلت من أجواء الخيال، فالصور لدى شعرائها توالى تجسيمية تقتصر على الحسيات وتقف عند حدود الصور المرئية ، ورغم ذلك كله فلا نعدم أن نجد الخيال يتسلل خلال رؤية الشاعر فيغلف صورته بذاتية لا تخفى على أحد . ولعل هذا واضح لنا فيما ترجمه الدكتور غنيمى هلال لرئيس هذه المدرسة الشاعر د لو كنت دى ليل ، (١) .

والأمر نفسه نجده فى المذهب الإيحائى أو الرمزي ، فقد عابوا على البرناسيين وقوفهم عند حدود الصور المرئية مما جعل صورهم جامدة لا حركة فيها

(١) انظر النقد الأدبي الحديث - ص ١٧٤

ولا مرونة ، ورأوا أن على الشاعر أن يبدأ من الأشياء المادية ليتجاوزها مبراً عن أثرها العميق في النفس ، في المناطق البعيدة اللاشعورية ، وهي المناطق الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز ، ومن هنا لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما تتمثله وتتخذ منافذ للخلجات النفسية الدقيقة ، ولكي تتوافر الصفات الإيحائية للصور - كان على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه ، من هذه الوسائل « تراسل الحواس » أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشعومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة ، والألوان والأصوات والمطوور تنبعث من مجال وجداني واحد ونقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى والأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة لتصير فكرة أو شعوراً ، ولقد دعا إلى ذلك الشاعر الفرنسى بودلير. (١)

ينتج مما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا وجود له أمام المرء - وخاصة الفنان - في تخيله ، ونضيف فتقول ، أليست فكرة تراسل الحواس - وهي فكرة خيالية بحته عند شعراء هذه المدرسة - ، فكرة استعارية خالصة ، وليس بين المستعار والمستعار له من صلة سوى ما بداخل هذه النفس الشاعرة من إحساس داخلي جمع بين البعدين لإرساء قاعدة شعور معين وموقف عاطفى بذاته بما يثير في نفوسنا مشاعر أخرى مرهفة ومحددة لموقفنا من العالم الخارجى ومدى ما يربطنا به من صلات ، وهكذا يتضح لنا دور الخيال والاستعارات لدى السيريا لين وأصحاب مذهب ما فوق الحقيقة. (٢) ، فهم لا يعباون في صورهم

(١) انظر السابق ص ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٤٣٠ وما بعدها .

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث ص ٤٢٤ وما بعدها .

بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء الذى يزيده أو ينقص منه الخيال ومدى تحكمه فى هذه الصور التى تتقارب فيها الحقائق البعيدة كل البعد ومن وراء مثل هذه الصور .

بما سبق بحثه نستطيع أن نرجع مباحث علم البيان جميعا بما فيها الاستعارة ، بل هى على رأسها ، إلى الخيال الثانوى ، وتبدو هذه الصلة من نواحي ثلاث ، أولها: ما هنالك من تشابه وتجانس بين الأشياء التى تربط عادة فيقرن الخيال بينها ويتصورها فى أحوال متنوعة مفردة ومركبة ، ثانيها : إضفاء الحياة على الأشياء غير العاقلة ، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية ، ثالثها : إنتقال الذهن من معنى إلى آخر . وهذه النواحي الثلاث هى أساس التشبيه والاستعارة بنوعيهما النصريحية والمكنية وكذا المجاز ، ومن خلالها تتولد المعانى الجديدة الحسبة والرؤى الطريفة الممتعة .

أما إذا ذهبنا إلى نقادنا المحدثين نرى وجهة نظرهم تجاه الخيال مطابقة لما رأينا عند الرومانتيكيين ، ذلك لأنهم لم يكونوا بعيدين عن التيارات الاجنبية فى دراسات النقد والبلاغة ، فالعقاد مثلا - يؤكد أن الصورة التى يخلقها الخيال أكثر جمالا من الصورة الواقعية ، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر ، فيجعله أسهى من الواقع ، فكل ما نخلق عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالننا وتخلله بوعينا ، ونبت فيه من هواجسنا ، وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر ، وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وأن الصور لى خير معين للإحساس وشاحذ للرغبة أو النفور ، فإن الأم التى تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة وهى تتصوره عريسا سعيدا ، فإنما لا تفرح به يوم عرسه ، كما تفرح بتصوره والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسيج التصور تخلق الحلال النفسية

التي نضفيها على أمانى الغيب ومشاهد الميان ، (١) ، إن سعة الدنيا من شعة الخيال ،
وأن حل الحياة إنما تصاغ من معادنه وكتوزه (٢) .

والحقيقة أن العقادة كان من أبرز نقادنا المحدثين عناية بالخيال ، فقد
أشار إلى جدوى الأساطير في الأدب واتصال ذلك بالاستعارة (٣) ، كما أن
اصديقه المازني رأيا في الخيال ضمنه كتابه «عماد المشيم» ، وخلاصته أن الخيال
السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديداً - وأن تكن صحة
هذا الرأي منوطة بقصر الخيال على التأليف فقط ، وبإجمال فإن زعماء مدرسة
الديوان جميعاً ، وعلى رأسهم العقاد أعطوا قيمة كبرى للخيال باعتبارهم أصحاب
نزعة رومانيسكية ، وربطوا الخيال بالاستعارة في إطار قيمة جمالية كبرى .

إن الذين كتبوا عن الخيال مثل الأستاذ أحمد أمين ، (٤) ، والأستاذ أحمد
الشايب (٥) ، اعتمدوا في بحوثهم على «كانت» ، «ورسكين» ، و «كولودج» ،
وذلك في أثناء عرضهم لعناصر الأدب ، وأعقبهم الدكتور شوقي ضيف بتأنيص
عن الخيال الجيد (٦) مؤكداً أن جميعاً أنه يجمع بين طاقة من الحقائق ، الوجدان وانفعالاته
ويربط بين أشتاتها ربطاً محكماً لا ينكره الحس والعقل .

() العقاد - ديوان عابر سبيل - ط ٢ سنة ١٩٦٥ - مكتبة النهضة العربية

- ص ٤ .

(٢) العقاد : الفصول - ص ٥٤ .

(٣) الفصول - ص ٥٤ .

(٤) أحمد أمين : النقد الأدبي - ٩٨ .

(٥) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي - (ط ١٩٤٢) - ص ٢٢٠ .

(٦) د. شوقي ضيف : في النقد الأدبي (ط ٢) - ص ٦٧ .

وصورة الخيال عندهم تبدو مهتورة لأنها لا تعتمد في جوانب المعرفة فيها إلا على ما ترجم عن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم وغيرهم دون إضافة جديد ، والكل متفق بلا خلاف على أن الاستعارة خيال أصيل وليست شيئاً غيره .

إن تقدير الخيال ودوره في خلق الصورة الشعرية موجود إذن في كتابات المحدثين من نقادنا العرب وأصداء القضية موجودة في الفكر العربي بعمامة ، ولنا في حاجة بعدئذ إلى مناقشتها في إسباب ، وكلها تربط بين الخيال والاستعارة برباط وثيق ويقتينا ما ألمح إليه الدكتور د أحمد زكي ، بقوله : « الدليل على أصالة الخيال وصورة في الشعر امر يتصل بترجمة الاستعارة ، أو بترجمة الشعر » ، وهو في ذلك متأثر بكلام د ريتشاردز ، الذي أوضح أن أية معالجة للطريقة التي يعمل بها الخيال تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح في العمل الأدبي بعيداً عن الالفاظ وإيقاعاتها والمعنى وتقريراته ، والدليل على ذلك ترجمة الشعر إلى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد الكثير بهذه الترجمة إلا أننا لا نعلم قديراً من العاطفة بين طبقات هذه الترجمة بينما تضع إيقاعات كلماته وقوافيها (١)

ويؤكد الدكتور د أحمد زكي ، في صفحات خصبة صالة الاستعارة بالخيال محددات درجة الخيال فيها ، فيقول : « إن الشاعر الكبير هو الذي لا يسكاد ينفصل حتى يمد خياله بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها ، على أن هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال ، وقد تكون من أعقدها ، وأما أبسطها فهي الاستعارة التي أساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها في تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك الرمز الذي يوحد بين العالمين الخارجي والداخلي

(١) د. أحمد زكي : النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) - ص ٥٤ -
والحديث عن ترجمة الاستعارة انتهى من مناقشته قبل أحكام

في علاقة جدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة ، وأما أعقدها فما يختلط بالوهم ، Fancy ، ، والأساطير ، Myths ، حيث يختزق الذهن حدود للعقول إلى عمليات خلق استيطيقي ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنساني ممكناً فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك في الشيء الكثير وتستمد في مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان عن تخوم أصبح لا وجود لها في هذا العالم على الإطلاق ، أما الوهم فيوضع جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال الابتكاري ، Creative imagination ، الذي يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة وإن تكن في حدود العقل (١) .

ويلحظ الدكتور أحمد زكي ، أن من دراستنا المحدثين الذين حاولوا دراسة الخيال وأيليا الحاوي ، معتمد آ في ذلك على ما نشره أيليا (٢) من مقالات ، تعرض للخيال في الشرابين التشبيه والاستعارة والرمز والرؤية الشعرية ، ولدور العقل في ذلك أيضاً متنبهاً إلى أن الباحث وفق في أن يفضي بكل شيء عن الخيال من خلال عرضه ، وليس يعيب إفضاءه هذا إلا حصره في الأعمال الشعرية .

وهكذا يتضح لنا عناية النقاد والبلاغيين عرباً كانوا أم غربيين بالخيال وحلته بالصورة الشعرية ، بحيث أصبح الخيال لديهم الملصقة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفونها من الهواء ، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفون

(١) د. أحمد زكي : النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته)

صفحات ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٨٢ .

(٢) في مجلة الآداب البيروتية سنة ١٩٦٢ - ١٩٦٣ .

منها الاستعارة أو الصورة التي يريدونها ، استعارة أو صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم ، والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين : -

دعوة المحسات والمبركات ثم بناؤها من جديد ، ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير مع أن كليهما يستعير موارده من الواقع ، وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة فهو استكشاف محض ، لا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء ولا يغير في أشكالها وعناصرها ، أما الخيال فلا يقف عند ذلك ، بل يعتمد إلى التغيير في هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة ينزعها من واقعها نزعا في كثير من الأحيان ، مثلا يفعل في إطار الاستعارة بوصفها إحدى وسائله وأدواته الأساسية التي تحقق هدفه في العمل الأدبي ، ثم إن التفكير موضوعي لا يبدل في الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها وبيانها ، أما الخيال فذاتي يبدل في هذه الحقائق ويغير حسب تصور الأديب ، إذ يشكلها أشكالا جديدة ، أشكالا يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقا نابضا بالحياة ... ومن هنا كان الفرق جليا بين الأديب والعالم ، فالأديب يصور أما العالم فيشرح ، لذا فالقن لا يخاطب الفكر المجرد بل يخاطب قوة الإحساس وقوة التخيل ، عالمه ليس بذلك لعالم الذي يكشفه التفكير المنحصر ، إنه يرى الحق ولكنه يراه في معرض محسوس ولا يراه فكرة مجردة بل يراه من خلال الشعور ، والشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكام الإنسان إلى الشعور لا بد يدفعه إلى استعمال الخيال ، لأن الشعور هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم ، واللغة منها بلغت من القوة والحياة لن تستطيع أن تنهض بدون الخيال بالعبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان والذي يشمل النفوس الإنسانية وأفكارها وأحلامها والقلوب البشرية وآلامها ، وكل ما

في الحياة من فكر، وعاطفة ، وشعور ، (١) .

وبدراسة لصلة الاستعارة بالصورة الشعرية ، ولعلاقتها بالخيال تبدو لنا قيمتها ومكانها في العمل الأدبي ، وهو ما يختص به فصلنا التالي -
وهي قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور في إطار الخيال الذي صاغها لتجعل من العمل الفني قيمة جمالية
كبيرة .

(١) أبو القاسم الشابي : انظر الخيال الشعري عند العرب ص ٥٥

الفصل الثالث

قيمة الاستعارة

ماذا يقصد بالقيمة هنا؟ .. شيء له قيمة أو يعد قيما في المعنى الاصلى الجوهرى عندما يكون موضوع اهتمام أو نفع أو شغف من أى نوع . وأى شيء هو موضوع اهتمام أو نفع من ثم قيم بذاته ، ومن ثم تعرف القيمة بالجدوى أو الفائدة (١) .

وعلى هذا الأساس ، وفى بداية حديثنا عن قيمة الاستعارة تجدر الإشارة إلى أن قيمة الشيء تستمد دائما من الأسباب التى تدفع لاستخدامه ، أو النفع الذى ينطوى عليه ، وإذا أردنا أن نوضح الأسباب التى تدفع لاستخدام النجوز قلنا : انها تركز على عدة نقاط ، أولاها . ما للتعبير المجازى من قدرة على تلوين الأفكار وتوليد الصور ، وبعث للإحياء بما هو ملائم لطبيعة المعانى ، وقد يكون من لم يسطع أن يعبر عن ذات نفسه أكثر استغراقا فى تجربته فلم يستطع عنها ابانة ، ولم يتحكم فيها لفظا ، وكان هذا الاسلوب المجازى مرحلة وسطى بين التحديد حيث ينال من جلال المعنى ، وبين الإحجام حيث يبرز اللفظ المعبر فهو أقرب إلى طبيعة الفكر وألصق به تعبيرا بما هو معادل (٢) ، وثانيها : الحاجة الى التعلّم الذى يمنح الى التعميد والتقنين ، وهو أمر يدعو إلى نشأة

(١) رالف بارتن بيرى . آفاق القيمة - ترجمه د. عبد المحسن عاطف سلام -

من ١ - ٢٨ .

(٢) فائق متى : اليوت - ص ٢٩ وما بعدها .

، أبو القاسم الشافى : الخيل الشعرى عند العرب - ٢٣ .

، المجاز وأثره فى المدرس الفوى (قيمة النجوز)

مصطلحات جديدة ، ومن الأسباب أيضا سرية الأمور ، وقد عرفنا الغرب قديما وهي المراسلات الشفوية ، وهي رموز وإشارات لاتعلق لها بالخط والكتابة يشير إليها القلقشندى قائلا : وهي التي يعبر عنها أهل المعاني والبيان بالاستعارة وبالكناية « بالنون بعد الكاف » ، وقد يعبر عنها بالوحي والإشارة (١) .

ومما هو متصل بهذا التكتم السحر « بطلاسه » ودلالاته الخاصة ، وعامل من عوامل نشأة المصطلح « مصطلح مجاز » ، وما تفرع عنه ، (٢) ومن هنا فأوجه الشبه بين السحر والفن قوية معا ، وتشتمل أفعال السحر دائما على جوانب أساسية وليست عرضية من الأفعال الفنية ، كما أن غاية السحر على الدوام هي مجرد إثارة انفعالات وإن لم تكن غايته الكلية فهي غاية جزئية على الأقل لا ينكر وجودها ، ومن مهامه تسمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها (٣) ثم إنه فن تمثيلي ، ولهذا يعتمد على استحضار الانفعال ، وهو يعمل بناء على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لإطلاقها في أمور الحياة العملية وقد يتصف فنه بالجودة أو بالردامة شأنه شأن أي فن آخر (٤) .

ومن الأسباب أيضا الترجمات (٥) ، وهو أمر يدعو إلى التخصيص أو التعميم إلى غير ذلك فيما ذهب إليه الدكتور محمد بدوي . ولما كانت الاستعارة قد احتلت على وجه خاص عند عبد القاهر حيزا كبيرا وابتدت مكانتها من خلاله ، فإننا يمكن أن نقف على خصائصها

(١) القلقشندى : صبح الاعشى - ٩٣ - ص ٢٤٩ ، ٢٥١ .

(٢) المجاز وأثره في الدرس اللغوي (قيمة التجوز)

(٣) انظر روبن جورج كولونجود - مبادئ الفن - ٧٥ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٩ - ٩٠ - ٩٤

(٤) انظر السابق : ص ٨٩ - ٩٠ .

(٥) أولمان - دور الكلمة - ٢٠ -

الموضوعية لتبين قيمتها ووظيفتها في بناء الأسلوب عنده، ويمكن أن نحدد لها وظائف أو خصائص توضح قيمتها. ذلك من خلال نصوصه الصريحة في ذلك.

أولى هذه الوظائف التزيين أو التجميل، وهو مفهوم لم يحدده عبد القاهر فهو عام عنده، ولكنه واضح من وصفه الاستعارة بأنها «أمد ميدانا وأشد اقتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة، وأبعد فورا وأذهب نجدا في الصنعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها وتحصر فنونها وضروبها، نعم وأسحر سحرا وأملا بكل ما يملأ صدرا، ويمنع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى إلى أن تهدي إليك عذاري قد تخير لها الجمال وعنى بها الكمال، وأن تخرج لك من بحر ما جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر وأبدت من الأوصاف الجليلة حاسن لا تنكر»^(١).

وليس هذا الكلام بعيدا عن مفهوم «بيتى» المعاصر الذى يقول: إن التزيين هو ما تشيعه الاستعارة في النفس من أحاسيس لذينة^(٢).

ثانية هذه الوظائف.. الاختصار أو الإيجاز، «ومن خصائصها التي تذكر بها، وهى عزوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من الدرر وتجنى من الفصن الواحد أنواعا من الثمر، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، وممها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعبرها حلاها وتقصر عن تنازعها

(١) أسرار البلاغة - ٤٨ - ٤٩.

(٢) Bosty & Matchett : Poetry statement to meaning, p. 27.

مداها ، وصادفتها نجوماً هي بدرها وروضاً هي زهرها ، (١) .

ثالثاً . . . « الجدة » : وهي « من الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة ، تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً ، وأنتك لنجد للفظ الواحد فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف مفرد وفضيلة مرموقة وخلافة مرموقة ، (٢) .

أما الخاصة الرابعة فهي « الإيضاح » ، « فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً والاعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليلة ، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسدت حتى رأتها العيون والأوصاف الجسمانية عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون ، (٣) .

تلك هي وظائف الاستعارة مما تحدد معاً قيمتها عند عبد القاهر من واقع نصوصه الصريحة . وهي وظائف لا يقاس بها عبد القاهر وعمق نظراته وفهمه لقيمة الاستعارة بالنسبة لسابقه أو معاصريه من البلاغيين والنقاد فحسب ، وإنما يقياس بها عبد القاهر بالنسبة لآراء النقاد المحدثين في الاستعارة ومباحثها ، والتي تضع النقد الأدبي دوماً إلى جانب خبرات العقل البشري متعددة الأطراف وأصحابها هم الذين استفادوا من علم الجمال ، وعلم النفس ، وحتى أنواع الفلسفات المعاصرة .

(١ ، ٢) أسرار البلاغة - ص ٥٠ .

(٣) السابق - ص ٣٢٢ و ٣٢٣ و ٥٠ .

ونعرض لهذه الامور بالتفصيل فنقول:

إن الإيضاح الذى ارتآه عبد القاهر قبيحة للاستعارة ووظيفة من وظائفها وضعه الناقد الانجليزى «ريتشاردز» فى مقدمة ما يمكن أن تؤديه الاستعارة إلى الأسلوب «فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين أى قد تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لا بد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة، وهذا هو الاستخدام العلى أو الثرى الشائع للاستعارة، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر. ويكاد يكون قول «شيلي»: «الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان» هو المثل الوحيد الذى يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز ولكن الإيضاح فى معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث عنه أو من الجمهور الذى يتحدث إليه، فمثلاً يقول «جيبون»: «إن الحرية التى فى كتاباتى قد أثارت ضدى قبيله لا تعرف الرحمة ولكنى كنت فى مأمن من لدغاتهم ومرتبان ما تعودت نفسى على طنين زنايرهم» (١)

فالتعبير بالدغات وطين الزناير عن رد الفعل لدى الخصوم يبين إلى أى مدى يتلون الخصوم فى عينى «جيبون» تبعاً لقدرهم لديه.

إنه الإيضاح الذى يكون ناتجاً عما نالك من صلة بين الوجدان والخيال أو الطبيعة والفكر فى الاستعارة وإن هذا الضرب من الخيال الاستعارى ضرورى للتوصل.

إنه الإيضاح الفنى - إن صح هذا التعبير - الإيضاح الذى يخاطب الشعور والإحساس لدى المتلقى للأثر الفنى، لذلك نرى «ريتشاردز» فى موضع آخر ينمى

(١) انظر مبادئ النقد الأدبى - ص ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١.

عمل أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة :
التي يرى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتبون بتحليل نثرى للقصائد ، إنهم بدون شك
سيجدون هذه القصائد أيسرأ لا يستطيعون سبر أغوارها . لذلك فمن المشكلة
الصعبة مشكلة تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عن توليد أي أثر في
نفوسنا ، وذلك حينما تبدو غاية الشاعر فيها جليلة واضحة أكثر مما ينبغي .

وتبعاً لذلك فإننا لا نجد وضوحاً فنياً على حد تعبيرنا ، إنما هذا كله يراد به
الإيضاح العقلي لا الفني ، لذلك فإننا إذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً في الآثار الفنية
وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة في داخلها إلا في
حالات نادرة جداً ، ذلك لأنها قائمة على الادعاء من صنع الخيال .

لقد أكد أرسطو من قبل هذه الحقيقة ، فوضوح الأسلوب بعامه من
شروط جودته عنده لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح يفوت
الغرض منه . (١)

واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ
تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير
مألوفة في الاستعمال الدارج كالكلمات الغريبة غير المبتذلة ، وكالمجاز والألفاظ
المركبة ، ولكن يجب القصد في استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة في المجازات
فالإفراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ينتج
أثراً هزلياً .

معنى ذلك ، ليس المقصود بالإيضاح استخدام الألفاظ والاستعارات والصور

بما نراه في تناول جميع الناس يستطيعون تأليفه والقدرة على فهمه بسهولة ، فنكون حينئذ أبعد شيء عن الصفة الفنية والأدبية التي تميز الفن الشعري عن غيره من صنوف التعبيرات الأخرى ، وإنما ينبغي استحسان نوع من الإخفاء الذي يصبح حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة في فنه بحيث لا تنجلي لنا معانيه إلا بعد أن يحوجنا إلى طلبها بإمعان النظر وتحريك الخاطر ، وبذل الهمة ، ولعل هذا من الحقائق المركزية في الطباع - يقول عبد القاهر في ذلك :-

« فن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيلاً أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل والطف وكانت به أضن وأشغف » (٢)

وينبغي ألا يذهب بنا هذا المذهب إلى حد التعمية والتعقيد في الصور والأساليب والمجازات والاستعارات ، يتضح ذلك في تصور عبد القاهر من يقول له :

« يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعتمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا :-
« إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ،
فكان جوابه :-

« لأنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذي يكون

(١) أرسطو . فن الشعر : في الفصل الحادى والعشرين

(٢) أسرار البلاغة - ص ١٥٩ - ١٦٠ .

المعن به كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى للوجه الكشف عنه اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون ذلك من أهل المعرفة . (١)

ومع الإيضاح ، يذكر عبد القاهر من وظائف الاستعارة الجمال والجدة ، و الاختصار ، وليس من شك في أن للاستعارة قيمة جمالية عظيمة ، لقد كانت الاستعارة بداية الحكمة وأولى المناهج العلمية ظهوراً ، يقول « ييتس » : إن الحكمة تتكلم أول ما تتكلم عن طريق الصور . ويقول « جاردو » : « في يوم من الأيام كان العالم طازجاً ، فقد كان مجرد الكلام شعراً وتسمية الأشياء وحياً ، والاستعارة تسقط من الأفواه المبدعة للرجال كإفراز طبيعي من الحواس الحادة . »

ويقول « سيسيل داي لوير » : « الصورة هي ما يبقى في كل شعر ، فالانجاسات تأتي وتذهب ، واللغة تتغير ، وأنماط الأوزان تتبدل ، بل إن الموضوعات الأولية ربما تتغير تغيراً كاملاً ، ولكن الاستعارة تبقى إذ هي مبدأ الحياة في الشعر وهي المحك الرئيسي للشاعر ومجده . (٢)

ومن هنا فإن الاهتمام الجمالي يعمل دائماً في عالم الخيال ، (٣) ولما كانت الاستعارة أرقى أنواع الخيال ، فإن الاهتمام الجمالي المنصب عليها يخدم المعرفة

(١) وانظر قضية التخيل بالغموض والصدق الفني في الصورة في (النقد

التحليلي عند عبد القاهر «المؤلف» ص ١٥٦ ومابعدها

The poetic Image 117

(٢)

(٣) يرى (رالف بارتن) . آفاق القيمة - ٢٥٥

بواسطة عدم تقيده ذاته وتحرره من الطواف خارج حدود المعرفة ، لذلك كان ميدان الخيال الاستعارى ميدان الابتكار والاختراع والابتداع الإنسانى غير المحدود ، فهو يوسع مدى الإمكانيات ويؤدى إلى خصوصية الأفكار وإلى إثراء التجربة الحسية وإلى مضاعفة التباديل والتوافيق التى تختار من بينها المعرفة ما تشاء . (١)

أما الجدة ، - أو ، النظرة ، - إن صح القول - فهي قدرة الاستعارة على أن تظهر لنا الصورة جديدة فى أعيننا وعقولنا ، فيحدث بذلك أثرها فى نفوسنا وإن هذا الأثر يحدث التبادل بين طرفى الصورة ، ذلك التبادل الذى يحدث تفاعلا ينتج عنه إعطاء معنى جديد لكلا الطرفين ، فحين نعمد مثلا إلى إطلاق اسم الذئب على أحد السفاحين القاتلين ، فإننا نعطى السفاح مغالب الذئب ، وقدرته على الفتك ، وفى الوقت نفسه نعطى الذئب عقد السفاح وحكراحيته للجتمع والناس ، إننا بذلك نخلق صورة جديدة من كلا الطرفين ، وهذه النظرية فى تفسير الاستعارة هى ما أطلق عليه ريتشارد ونظرية التفاعل ، (٢) ، وهى من شأنها أن تظهر عنصر الجدة فى الاستعارة .

لذلك فالخيال الاستعارى ، من بين الملكات الإنسانية كلها ، هو ذلك الذى

(١) بيرى (رالف بارتن): انظر آفاق القيمة - ٦٤

(٢) مبادئ النقد الأدبى - ص ٣١٥ وما بعدها

يسهم بأ كبر قسط من تخلص الإنسان من إحساسه بالتناهي ، وهو يخفق
 حدود الفهم العادي وحدود الدارج المألوف ، وحدود المنظور والثابت ، ويهيم
 في الإيمكان غير المحدود ، إنه القوة الفعلية المبكرة التي يتغلب بها الإنسان
 الطبيعي ، بينما يظل إنساناً على الحدود التي يفرضها المكان والزمان والتي تفرضها
 وراثته الغريزية (١) .

وينبغي لنا أن نتساءل .. على أي أساس أقام عبد القاهر عنصر الجودة في
 الاستعارة ، والإجابة .. أقامه على أساس من نظريته في النظم ، فنظام العبارة ،
 وطريقة البناء والتركيب والترتيب التي يلحظها عبد القاهر بدقة وفي إطار نظرية
 الجمالية ، إلى اللغة ونظريته في الأسلوب ، كل ذلك يمكن أن يعطى الاستعارة
 عنصر الجودة ، فلا يمكن أن يتساوى معنى الاستعارة في قوله تعالى : (اشتعل
 الرأس شيباً) مع قولنا : شاب الرأس . (٢)

أليس هذا الضرب من التفكير هو نفسه ما نجده عند الناقد : لويس
 داي ، الذي يرى أن الجودة في الصورة هي القوة الكامنة في الصورة
 المكتسبة من أسلوبها أو مادتها أو هما معاً على أن نكشف عن شيء لم نحققه
 من قبل (٣) .

لقد اختلف النقاد والبلاغيون العرب على قول كثير (ولما قضينا من مني

(١) رالف مارتن بيرى : آفاق القيمة - ١٩٦٥ .

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٨٣

The Poetic Image 17.

(٣)

كل حاجة (فرأى بعضهم أن عنصر الجودة غير متوافر فيه (١) ،
ولكن عبد القاهر بذوقه الأدبي الجمالى استطاع أن يلمح عنصر
الجودة الاستعارية الناشئة عن جودة التصوير وإحكامه ، لذلك
كانت الصورة الاستعارية عنده من مقننات النظم ، ففيها أسرارها ولطائفه ،
وفى خلقها يكون مجال التفاضل وتتجلى معايير الحسن ، ذلك المفهوم الذى دعا
عبد القاهر ، إلى أن يقول :

(إن من الاستعارة ما لا يمكن يئانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على
حقيقته) (٢) .

وهو المفهوم نفسه الذى دعا « كولردج » إلى تعريف الشعر بقوله : « إنه
أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع ، وقد رتب على ذلك قوله أيضاً : « ان الشعر
الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » (٣) .

وفى النهاية نقول : إن هذا العنصر متصل بما فى التجوز من اتساع ، إنه
يقطع هذه الرتبة التى تستولى على الكلمات التى أصابتها كثرة الاستعمال
« والشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى أو
يستعملها الكتاب فى ثمرهم للتعبير عن فكرة ، ولكن الشاعر حين يستخدمها
فإنه ينقى عنها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيمة جديدة ، وهو يحاول بشتى
الوسائل أن يبعد بها عن ميدان التثريب وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة

(١) انظر تحليل ابن قتيبة للآليات فى الشعر والشعراء (٩ - ١٣) ارى ذلك

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٩٧

(٣) كولردج - ص ٩٦

تختلف عن الاستعمال العادى ويوسع أو يضيق من مدلولاتها ، (١) .

والشاعر يتميز أيضا بقدرته على إبقاء انطباعاته في حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيها بينها علاقات جديدة ، وإن ا كبر فرق بين الفنان أو الشاعر وبين الرجل العادى هو في الدقة والحرية التي تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات جديدة بين العناصر المختلفة التي تتألف منها تجربته (٢) .

إلا أن الشاعر يستطيع أن يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ ما يستعمله من الكلمات مما يجعله قادراً على أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ، لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمد أسلافه السيل للمسافة الأخيرة إن للادب تاريخاً يقف وراءه مما يجعلنا قادرين على استخراج كل ما يمكن استخراجه مما يقف خلف الكلمة من وزن كلى للتاريخ اللغوى ، وهذا هو التقدم اللغوى أو تطوير اللغة بما لها من تاريخ منتظم يعمل على تحقيق واكتشاف

(١) د. عز الدين اسماعيل - الأسس الجمالية للنقد العربى - ص ٢٥١

وانظر المجاز في الدرس اللغوى للدكتور محمد بدرى عبد الجليل - ص
وهذا ما يمكن أن يفسر لنا - كما قال ريتشاردز - السبب في أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النظرية غالباً ، فاللغة إذا استعملت استعمالاً منطقياً علمياً تعجز عن أن تصف منظراً طبيعياً أو وجهاً إنسانياً ، إنها لكي تؤدي هذا تحتاج إلى جهاز هائل من الأسماء والألفاظ التي تدل على الظلال والفروق الدقيقة التي تصف الصفات الفردية الخاصة ، ولا تحوى اللغة مثل هذه الأسماء وتلك الألفاظ ، إن الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ في الصورة الشعرية هي سر الشاعر نفسه ولا يستطيع تعلمها . (انظر ريتشاردز في العلم والشعر - ص ٢٠ ، ٣١)

(٢) انظر مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص ٢٣٩

امكانات وطاقات لا شعورية (١) .

لذلك فالمجاز الاستعاري يمثل مدرجا بين مدارج اللغة وثقله في حياتها ، وهو الذى يؤدى إلى غموض المبنى أو دقته ، وهو وسيلة للغة في هذا التغير ، ودرس توزيع الكلمات إنما هو درس تاريخ الناطقين بها المستعملين لها ، إنما مزايا كاشفة تراهى لنا بواسطة صفاتهم ، وأطوار حياتهم (٢) .

أما الوظيفة الأخيرة فهي « الإيجاز » أو الاختصار ، وهى تدل على أن التعبير الاستعاري غنى بحيث يستطيع أن يجمع بين الأشياء المتعددة المتناثرة في قالب واحد أو يحول الكرة إلى الوحدة والتالى إلى لحظة واحدة ، « حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرز ، على حد قول عبد القاهر ، ولقد تنبه إلى ذلك النقاد المحدثون ، « فريتشاردز » يرى أن الاستعارة « وسيلة عظمى يجمع بها ذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى ينشأ ذهن فيها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جداً » (٣)

معنى ذلك أن العلاقة بين معنى الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط ، بل أيضاً علاقة اختلاف ، ومع التشابه والاختلاف يأتى الجديد دائماً .

(١) انظر البيوت ، ترجمة فائق مكي (ماهو الكلاسيكي) - ص ٢٣٨ ، ٢٠٩ .

(٢) عباس محمود العقاد - دلالة التعبير - مقال في مجلة الأزهر - مارس سنة ١٩٥٩

من نقله عن الدكتور محمد بدرى في مؤلفه المجاز وأثره في التدريس - لغوى .

(٣) ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ص ١٠٠ .

وبعبارة أخرى:

إن الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعاني وتجمع ما ليس بينه رابطة من من قبل لإدراك أوجه المجاسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصاً له تأثيره الحاد والقوى وهذا ما يفسر قول «ريتشاردز» :

« إن الخيال لا يظهر في شيء بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة » (١)

نعم تتحدد قيمة الاستعارة في إيجازها ، لذلك كانت مجال اهتمام البلاغاء والنقاد لأنها مجاز فيه إيجازها ، تعطينا المعنى الكثير باللفظ القليل ، إنها تحمل أكبر قدر من الدلالات في ألفاظ قليلة .

والوجازة بإجماع الرأي حد البلاغة ، وإذا كانت الوجازة أصلاً في بلاغات اللغات فإنها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع ، « ولعل أول الفروق بين اللغات السامية اللغات الآرية أن آجالية ، والآخرى تفصيلية » (٢) ، لذلك فما كانت الاستعارة من أبلغ ألوان البيان إلا لاقتصارها على ذهن السامع حتى لا تلجئه إلى انتقاء المفردات ، ومعرفة معانيها ، والتكبد في التعمق والتعقيد اللفظي والمعنوي ولذلك اشترط في بلاغتها قربها وخصوصيتها وطرافتها ، ثم تجاهل التشبيه ، وكره البعد فيها والتطويل ، لأن إيجازها هو السحر الخلال ، إنه من البلاغة وقطبها الذي تدور عليه .

وما كانت بلاغة الاستعارة في إيجازها إلا لأن اللغة آلة لنقل الأفكار إلى السامعين ، يصدق عليها ما على الآلة الميكانيكية ، أي أنه كلما كانت أجزاء العبارة

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ٢١٥

(٢) أحمد حسن الزيات دفاع عن البلاغة - ١٠٣ ، ١٠٧

أبسط تركيباً وأتقن ترتيباً ، وصادفت موضعها وطابقت حال سامعها ، وأدت فاعليتها في نفس السامع ، ووصلت إلى المقصود منها ، مثلها في ذلك مثل الآلة الميكانيكية تماماً إن كانت أجزاؤها بسيطة مرتبة ترتيباً قوياً وموضوعه وضعاً سليماً أدت وظيفتها بانتظام إلى أبعد مدى (١) .

وما ذلك إلا لأن السامع له في كل لحظة مقدار معين من قوة الانتباه والذهن وهذا المقدار لا بد من صرف جزء منه في تلقي ما إليه من الالفاظ، وإحضار صور المعاني الموضوعه بازائها كما لا بد له أيضاً من صرف جزء آخر من هذه القوة في ترتيب تلك الصور بحسب ما لها من العلاقات بعضها مع بعض ، وما بقي من القوة الذهنية بعد ذلك ينفق في تحقيق الفكرة المشتملة عليها العبارة أو الجملة وتثبيتها في الذهن . فيكون لها بعد ذلك أثر كبير في تحركه ، وينشأ ذلك عن الاقتصاد على ذهن السامع . والإيجاز فيه إشارة وهي أبلغ من العبارة ، ولهذا كان التعبير بالاستعارة أبلغ في الدلالة على المعنى من الحقيقة ، ألم تر قول الجاحظ :

« وأحسن الكلام ما كان قلباه يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله ، (٢) .

يقول ابن الأعرابي : قال لي الفضل بن محمد الضبي : قلت لأعرابي منّا : ما البلاغة ؟ قال لي : الإيجاز في غير عجز ، والإطناب في غير خطل ، قال ابن الأعرابي : قلت للمفضل : ما الإيجاز عندكم ؟ قال : ترك الفضول وتقريب

(١) د. حفي شرف - التصوير البياني - ص ٣٤ ،

(٢) البيان والتبيين (طهارون) ج ١ - ص ٩٧ ، ٩٨

البعيد (١) ، وهذا ما تصنعه الاستعارة في الحقيقة على أحسن ما يكون عندما تقوم بعملية التوحيد بين طرفين متباعدين أحيانا وتصهرهما ، وقد توىء إلى الشيء فتستغنى عن التفسير بالإيماء كما قالوا : « لمحة دالة » .

والمزية الظاهرة للإيجاز أنه يزيد في دلالة الكلام من طريق الإيجال ، ذلك لأنه يترك على أطراف المعاني ظلالا خفيفة يشتغل بها الذهن ، ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتلون وتتسع ثم تتشعب إلى معانٍ آخر يتحملها اللفظ أو بالتأويل ، والقرآن الكريم معجزة الدهر في هذا الصدد ،

والإيجاز بما هو تأدية المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة غالب على أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم ، لأن الإيجاز قوة في التعبير ، وامتلاء في اللفظ وشدة في التماسك ، بما كان ينهجه الرسول من المذاهب البيانية وفي مقدمتها الاستعارة ، وكلها صفات تلازم قوة الفعل وقوة الروح ، وقوة الشعور ، وقوة الذهن ، وهذه الصفات كلها على أكل ما تكون في الرسول الكريم ، ومن هنا شاعت جوامع الكلم في خطبه وأحاديثه حتى عدت من خصائصه .

ومن الخيال الجميل ، فإنه ترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحاً ، الأجسام الحرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليلة ، وترى المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسدت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية ، روحانية لا تدرك إلا بالافكار والظنون . (٢)

ندرك من هذا الكلام أن الفن الأول الذي اعتمدت عليه الأسطورة إذن هو الاستعارة ، ذلك أن عماد الأساطير أناس خياليون وحيوانات وأشياء غريبة من

(١) البيان والنبين (ط هارون) ج ١ ط ١ - ٧٦ - ٩٧

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٢ ، ٢٣ ، ٥٠

الطبيعية كل يقص قصته ، ويكون مدار الحديث ومحوره ، إنها اصطلاح أدبي أطلق أصلا على كل حكاية خيالية (١) ، مقتضاهما تشخص عناصر الكون من هواء ونار وماء ، أو تتحول إلى كائنات حية ، وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية ابتداء من الشمس والبحر حتى أصغر مجرى ماء كائن روحي معين ، (٢) .

إن أساطير القدماء لم تخرج عن أن تكون في شتى أشكالها الدينية والأخلاقية والفلسفية والتاريخية مجرد مجازات واستعارات فهمت على غير وجهها الصحيح أو فهمت حرفيا . (٣)

وباختصار ، إنها إدراك زمري لحقائق الحياة القاسية ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى فيما حدثنا به دربتشاردز ، (٤)

ذلك الذي دعا الدكتور مصطفى ناصف ، إلى القول : بأنه أصبح من المجازفة الساذجة أن تفهم الاستعارة دون علم بما أضافة علم الأساطير إلينا من تنوير . (٥) ولهذا يقول الدكتور أحمد زكي إن أبسط أنواع الخيال الاستعارية ، أما أعقده فما يختلط بالوهم والأساطير . (٦)

(١) د . ناصر الحاني : من اصطلاحات الأدب العربي - ص ٥٢

(٢ ، ٣) د . أحمد كمال زكي : الأساطير - (المكتبة الثقافية) - ص ١٢١ ، ١٢٢

الدكتور عبد المجيد عابدين : الأمثال في التراث العربي القديم - ص ٢٨

(٤) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ج ٢ - ص ٢٠٩

(٥) د . مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث - ص ١٩

(٦) د . أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) - ص ٥٤

٥٥ وانظر تفصيلات ذلك في : اصطلاحات الأدب العربي لناصر الحاني - ص ٥٢

: مشكلة المعنى في النقد الحديث - ص ١٠٨

وما بعدها ، ثم الخيال الشعري عند العرب لأبي القاسم الشابي - ص ٢٩٠ ، ٢٩١

وقد يسمى هذا اللون بالمجاز الشعري (١)، أو بما هو تعبير عن حياتنا وأحوالنا فيما قد يسمى بأدب الريف، أو بالخيال المجازي، وأحيانا بالخيال الشعري أو الفني. (٢)

هذه هي قيمة الاستعارة في نظر عبد القاهر، وفي مفهوم غيره من النقاد ممن تلاقوا معه، وهي عنده أداة غنية من أدوات الصورة الشعرية، وهي قيمة أدركها عبد القاهر بعقله الواعي الناضج، والحقيقة إننا بعد قراءة لهذا الكلام نلاحظ فيه الأسس التي تقوم عليها تلك القيمة مما يتفق مع نظرة نقادنا المحدثين، فالدكتور مصطفى ناصف، يرى أن الاستعارة مثل التلصوب الذي نستطيع بوساطته أن نرى نجوما لا يمكن أن نراها بالعين المجردة، ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييرا في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها.

ويقول في موضع آخر: الاستعارة تحدث نشاطا لغويا وتجعل العمل الأدبي خلقة لغوية، وليس مجرد صورة محسنة، فيها تذوب العناصر جميعا وتعطى شكلا أو قواما فنيا جديدا. (٣)

وليس هذا كله بعيداً عن كلام آلين تيت، الذي ينقله ناصف عنه حيث يقول: «ان الصورة الاستعارية هي أقوى الصورة القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال، لأن الصورة

(١) المازني: حصاد الهشيم - ١٦٣ وما بعدها.

(٢) العقاد: ساعات بين الكتب (ط ٣) - ٤٤٣، ٤٤٤.

آلين تيت: دراسات في النقد الأدبي - ص ١١٧.

(٣) د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي - ٨٧، ٨٥.

الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن ، (١)

معنى ذلك أن ثمة اتحادا في الصورة الشعرية بين الفكرة والعاطفة ، ولا يمكن تصويرهما مستقلين، ونحن تبعاً لذلك لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا إذا أردنا أن نحفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد - تلقائياً - مع الشعور نفسه دون تصنع أو غموض ، إذ إن من شرط البلاغة التي يجب أن توصف بها الصورة الاستعارية أن تبدأ حركتها من النفس فتثبت مع الشعور ولا تكون سابقة له . . . ذلك أن قيمة الاستعارة بوصفها صورة شعرية قيمة منتية وليست قيمة أبدية أو ثابتة ، (٢).

وأعجب ما في الاستعارة أو العبارة المجازية بوجه عام ، أنها تنقل السامع من خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى إنها ليسمع بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ، ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجحد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا انقطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول ، وهذا هو فعوى السحر الحلال المستغنى عن إلقاء العصا والحبال (٣) . . . إن ذلك كله لم يكن لو لم يوجد للعبارة الاستعارية تأثير خاص منبعه النفس وعمقه شاعريتها .

وقالوا : إن الممنوع مرغوب ، والنفوس دوماً متشوقة للذي يظهر لها منه

(١) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي - ص ١٩٢

(٢) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب (ط دار المعارف) ص ٧٢

(٣) ابن الأثير : المثل السائر - ص ٢٦

شيء ، أليس الإغراء في بعض الكشف دون الكشف رؤية ، في التلويح دون التصريح إشارة ، والإشارة دون العبارة تلفظا ، لذلك « فلن يكون هناك شوق إلى الشيء مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهل به ، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر فتعاقب الآلام واللذات ، ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات ، وعند هذا فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم ، والتعبير بلوازم الشيء الذي النى هو المجاز لا يفيد العلم بالتمام فيحصل دغدغة قهسانية فكان المجاز أكد وألطف ، (١) . وأبلغ من الحقيقة وأوقع من الكلام الموضوع . (٢) وكان التصوير أبلغ من المعاينة .

لذلك « كان العلم المستفاد من طريق الحواس ، أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام (٣) ، لذلك فالاستعارة بما فيها من إيحاء تسهم بجانب المعاني والأفكار في اكتمال وظيفة العمل الفني وعلى ذلك فإن الموضوع المتحدث عنه نراه من خلال التعبير الاستعاري .

وهذا هو السبب في أن الاستعارة أبلغ من التعبير بالحقيقة مما دعا الرمانى للحديث عن فضل كل استعارة على ما يؤدي معناه من التعبير بالحقيقة موضعا أنها أبلغ منها ، وذلك عندما رأينا يقول : وكل استعارة حسنة فهي توجب

(١) المزمع - ج ١ - ص ٣٦١ والمجاز وأثره في الدرس اللغوى للدكتور محمد بدرى (قيمة التجوز) .

(٢) الدلائل - ٢٢٧ ، العمدة لابن رشيق - ج ١ - ص ٢٣٧

(٣) أسرار البلاغة ، الباقلاوى في إعجاز القرآن - ٢٨٥

، ابن الأثير في المثل السائر - ج ١ - ص ٢٥ ، ٢٦

بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة ، كانت أولى به ولم تجز الاستعارة . (١)

إن هذه القيمة التجوزية للاستعارة تحمل معالم التوكيد والقوة ، فليس تأثير الاستعارة في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيحائه والحكم به (٢) ، وإن هذا الاتساع الذي وصف به اللغويون المجاز بما هو زيادة في الأسماء وخلع أوصاف تخص في الحقيقة الأعيان والجواهر على الأحداث والأعراض ، إنما هو لون من ألوان التوكيد والتشديد . (٣)

إنها وسيلة من وسائل الربط بين الطبيعة والفكر أو بين المادة والروح ، وذلك ما يوضح قول القدماء « استعارة الشيء المحسوس للشيء المعقول » ، وهي الصورة المادية التي تعطى علاقات غير مادية ، فالشاعر من خلال الاستعارة يخلق طبيعة خاصة به يعكس فيها مشاعره ومطامحه ومفاهيمه . (٤)

وبعبارة أخرى يقرأ الطبيعة رمزا لشيء وراءها ، أو لشيء داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادي .

(١) الرماني : النكت (ضمن ثلاث رسائل) - ص ٨٦ (ط ٢)

(٢) دلائل الإعجاز - ص ٤٩

(٣) السيوطي : المزهرة - ج ١ - ص ٣٥٦ ، ٣٥٧

، ابن الأثير : المثل السائر - ج ١ - ص ١٤٣ ، ١٤٤

، ابن جني : الخصائص - ج ٢ - ص ٤٤٢

، الجاحظ : البيان والتبيين - ج ١ - ص ٨١ وانظر الدكتور محمد بدوي في مدارج وادار

في الدرس اللغوي فيما كنيه عن قيمة التجوز .

(٤) آلين تيت : دراسات في النقد - ص ١١٤ ، ٤٢ -

وإذا كان من مهام الفنان تجميع المتناثر وتوحيد المتعدد ونظم المتفرق في سلك جامع فإن الاستعارة هي التي تحدث هذا الأثر بما هي معينة على تحقيق وحدة الحياة بلونها المادى واللامنوى ، لذلك رأينا أرسطو يقول فيما ذكره الدكتور عز الدين اسماعيل : « إن حقيقة التعبير هي التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث في أى نظام لالفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة . (١) »

إنها في نظر علماء النفس ظاهرة التكثيف المكاني والزمانى في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ، ففي الصورة الاستعارية أو الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية في التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعورى واحد ، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفنى والحلم ، ففي الحلم تنحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر عن الهواجس والمطامح ، عن التفكير الذى تمليه الرغبة ، وعلى هذا ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها ، فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة في الزمان والمكان إنما تلتقى في الصورة الشعرية اعتباطا ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك ، وقد تثير فينا الاشمزاز ، كما نضع عادة في بعض ألعاب التسلية البدنية ، لذا فقد فشل أصحاب المذهب الداداوى في أن يخرجوا للوجود أعمالا شعرية رائدة ، فقد كانت فكرتهم الأساسية في كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ثم رصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق .

(١) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربى - ص ٢٩

إن الصورة الاستعارية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً ، فإن هذا الارتباط ما يزال ولا بد أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور . (١)

نعم بفضل الاستعارة يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم ، أو الخيال الذي يتجاوزها ، والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً ، وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل ، وخاصة الصور القوية ، إنها تتوالد من تقريب الشاعر تقريباً تلقائياً بين حقيقتين جد متباعدتين يقف عليها بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجهز الصور الشعرية وتستحسنها فإن هذه الصور لا قيمة لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت لا غير في نطاق الحواس ، وذلك مثل تشبيه الخد الوردي بالتفاح وهي صورة تقليدية ، فإن المرء لا يكون شاعراً إذا لم يلاحظ هذا التشبيه لأنه لا دلالة سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها عادة بأداة التشبيه ، ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسن في الصورة (ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد) (٢) .

أى أن مجرد الوقوف بالصورة الاستعارية عند حدود الحس بما تسميه البلاغة العربية (الجامع في كل) (٣) دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسى

(١) انظر التفسير النفسى للادب - ط دار المعارف - ص ١٠٨ ، ١٠٩

(٢) أسرار البلاغة ص ١٠٠ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ١٤٦

(٣) وتسميه البلاغة الأوربية وأساس الاستعارة ، أو أرضية الاستعارة: أنظر

L. A. Richards : Philosophy of Rhetoric : 117 - 118 .

بجوهر الشعور والفكرة في الموقف عمل لا يتيح فرصة للتعبير الاستعارى لكي
يؤدي دوره في التعبير عن التجربة الشعورية في الأثر الفني .

وبعبارة أخرى :

ما دامت وظيفة الاستعارة هي التعبير عن العالم الداخلى للشاعر، إذن فالجامع
بين المستعار والمستعار له لن يكون جامعاً شكلياً حسيماً، وإنما هو الجامع النفسى، أى أن
إحساس الشاعر وموقفه النفسى من المستعار منه والمستعار له واحد تقريباً
أو متشابه إلى حد كبير، فقيمة الاستعارة حيثئذ ليست فى أن تقدم لنا علاقات
نفسية، إنها تكشف بذلك عن أفعالات الشاعر وتضبطها وتحدد ما فيها
من خصوصية وتفرد، وعلى ذلك يكون أساس الاستعارة هو تشابه الموقف
النفسى للشاعر من المستعار منه والمستعار له، يقول ريتشاردز :

« لتأمل بعضاً من استعارات الزم والحب وعلى سبيل المثال عندما نسمى
شخصاً ما (حلوقاً) أو فتاة ما بأنها « بطة »، فلن نجدنا كثيراً أن نبحث عن وجه
شبه حقيقى بالحلوف أو البطة ليكون أساس الاستعارة، أننا لا نسمى فتاة ما بطة
لتدل على أن لها منقاراً أو جناحين، أو على أنها صالحة للأكل، أن أساس
التحول الاستعارى هنا أكثر خفاءً وغموضاً بكثير، وقاموس أكسفورد يلجأ
إلى شيء من ذلك عندما يعرف « البطة » فى مثل هذا الاستعمال بأنها شيء ساحر
بهيج، وإذا تبسطنا أكثر من اللازم فإننا نستطيع أن نقول: إن أساس الاستعارة
هنا هو شيء ما كهذا، ذلك الشعور الرقيق المسلى الذى نشعر به تجاه البطة مثلاً
هو ما نشعر به تجاه فتاة ما،^(١) .

وعلى ذلك يفرق ريتشاردز في كتابه «النقد العملي» بين نوعين أساسيين من الاستعارة :

الأول : ما يسميه *The Imotive Metaphor* أى الاستعارة الانفعالية أى التى تعبر عن انفعال الشاعر وتوصله إلى القارىء .

والثانى : ما يسميه *The Sense Metaphore* أى استعارة المعنى الفكرى ، وكلمة *Sense* عند ريتشاردز معناها « المقصد » وهو ما يسميه أحيانا بالمعنى الثرى *Prose Meaning* يقول ريتشاردز :

إن الاستعارة نوع من التغيير أو التحول الذى تنتقل به إحدى الكلمات من الاستعمال العادى المألوف لها إلى استعمال آخر جديد ، وفى الاستعارة التى توصل معنى ثرى ، فإن انتقال الكلمة يكون محكوما ومبررا بنوع من القياس أو التشابه بين الشئ الذى تستعمل له الكلمة فى العادة ، وبين الشئ الجديد الذى تنقل إليه الكلمة ، وأما فى الاستعارة الانفعالية ، فإن أساس التحول أو الانتقال هو نوع من التشابه بين المشاعر التى يثيرها الموقف الجديد وبين المشاعر التى يثيرها الموقف العادى الذى كانت تستعمل الكلمة له (١) .

نستطيع القول بعد هذا النص ، إن وظيفة الاستعارة إذن لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية ، كما أنها ليست شرحا ولا توضيحا وليست تقوية ولا تدعيا لمعنى ثرى ، وإنما تبدو قيمتها فى الحقيقة فى أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلى للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز ، لا نستطيع اللغة العادية التجريدية

أن تعبر عنه أو توصله إلى القارىء ، وعلى ذلك يتحدث نقد معاصر عن الاستعارة فيقول :

« الاستعارة تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ، وربما هي التي تتضمن الأداة المثلى في المعرفة الشعرية ، (١) ويقول « ما كنت بلاك » :

في الاستعارة نستقبل شيئاً ثانوياً يجعلنا ننفذ ببصيرتنا داخل شيء آخر رئيسي ومثل هذا الاستعمال يبدو من العمليات المميزة للعقل وهو يلتزم معرفتنا بكل الشئيين في الوقت نفسه ولكنه لا يمكن أن يختزل إلى مجرد مقارنة يشها (٢) .

معنى ذلك أن الاستعارة عندما ترد في الشعر تكون لها قيمتها ، فهي عندئذ الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الشاعر عن طريقها أن يقول ما يقول « ولن تصلح كلمات الحديث العادى المباشر على الإطلاق ، مهما كان قدرها من الإحكام والانتظام لتحقيق ذلك لأنها تحجب تفرد مضمون رؤيا الشاعر وتسحق تميز هذا المضمون (٣) »

إذن فنقطة البدء ينبغي أن تكون هي الاستعارة « لأننا في الاستعارة لا نعبر عن شيء يمكن التعبير عنه بدونها ، وبدونها لا نستطيع أن نقول إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفي ، (٤) وأن ربط التشابه الحسي بين

(١) جان برتلمى : « بحث في علم الجمال » - ترجمة أنور عبد العزيز - ص

ص ٢٩٤ - دار نهضة مصر ٧٩

(٢) Max . Black : Models and Metaphors ، 46 .

(٣) إيردل جكنز : « الفن والحياة » - ترجمة أحمد حمدي محمود - ص ٢٧٩

(٤) مشكلة المعنى في النقد الحديث - ٤

طرفها بجهوهر الشعور شيء لا بد منه لكي تكون أداة تعبير ناجحة .

ونعود فنقول : إن صاحب هذا المذهب حديثاً هو (أندريه بريتون) وهو يحذر من التكلف في صياغة الصور بما يذهب بالأصالة ويقضي على الدلالة الشعرية للصور ، يقول بريتون في الصورة السريالية : « الصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال المثل ، تأتيه تلقائياً وتفرض نفسها عليه قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ، ويقنع العقل ابتداء بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته ، وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادته العسكرية ، (١) » .

إن السبب في هذا أن السريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ، لأن المنطق كالمعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء ولا يكشف عن حالات النفس ، لذا تريد السريالية أن يكشف الشاعر بالاستعارة مثلاً عن حالات النفس الحاملة وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام (٢) ، لها ظاهر ، ولكن لا بد من تأويله بباطن يكشف الشاعر عنه ، ولهذا فهي تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس في دفتها وسفاجتها ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور حتى تترجم بالكلمات والاستعارات عما لا يدرك .

ومن تنبه إلى ذلك من نقادنا المحدثين عباس العقاد (٣) ، ولدكتور

(١) النقد الأدبي الحديث - ص ٤٠٩

(٢) التفسير النفسي للأدب - ص ٨٩

(٣) في الديوان - ١١٩

عز الدين اسماعيل (١) يقول العقاد :

« وإذا كان كذلك في التشبه مثلاً أن نذكر شيئاً أحرثم نذكر شيئاً أو مثله في الأحرار ، فمازدت على ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء ببدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أو الاستعارة أن تطبع وجدان سامعك وفكره صورة واضحة بما أنطبع في ذات نفسك ، وما ابتدعت هذه الصور لرسم الأشكال والألوان محسوسة بناتها كما تراها ، وإنما ابتدعت لنقل الشغور بها من نفس إلى نفس ، وبقوة الشغور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذ إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا غيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة ، حياة كما تزيد المرأة النور نورا ، وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدر أعمق من الحواس ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تقود إليه المحسات فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية . »

معنى ذلك أن الشاعر يحاول أن يقيم جسراً بين الطبيعة والعالمين حتى ينقلنا إلى عالمه الشعري الذي يذكرنا بأوليات اللغة أو ينقل عالمه الشعري إلينا ، والجسر الذي تبرز عليه هذه المحاولة هو « الاستعارة » يقول : « سيسيل داي لويس » .

« العالم الشعري عالم صناعي بالطبع ، ولكنه ذو معنى لنا بقدر ما يكون لقصيدة ما بفضل نماذج صورها من توافق مع النموذج الذي نسميه العالم الحقيقي والاستعارة هي الوسيلة التي يصبح بها ذلك التوافق معلوماً للمتفوق ، ولكنها

(١) انظر تفصيل ذلك في « التفسير النفسي للأدب » للدكتور عز الدين اسماعيل

تصنع أكثر من ذلك ، إن الصورة الشعرية تخبرنا أن هناك نموذجاً في العالم
الشعري أيضاً يختلف عن هذا الذي في الواقع (١) .

إن هذا الجانب من ^{دراسي} الجوانب من وظيفة الاستعارة ومكانها في العمل الأدبي يشير
إلى أنها الركن الزكن في بناء الشاعرية ، وتصور الشاعر لمسيرة عمله الفني لا يكون
إلا من مدخل استعاري على هذا النحو .

هذا ، وإذا كان التعبير الفني يحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور ، أو بين
وما هو عملي ، وما هو خيالي ، مما يعطى إحساساً خطياً بالرضى مما يحقق الانطلاق
والتحرك في قالب منسجم فإنني لأرى غير الاستعارة البوتقة التي يتم فيها هذا
الاندماج والربط الوثيق ، وبما أنها لب التصوير الأدبي بوصفها وسيلة كبرى من
وسائل الإدراك الخيالي ، فببجرد هذا الذوبان والاندماج ينبثق عالم جديد من
الإمكانات مما يشارك في المعرفة الإنسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج إلينا جزءاً
كبيراً من المجهول الرابض في الأعماق البشرية ، وبالتالي تصبح مجالاً لحلق قوالب
فنية جديدة ، ويظهر القوالب الجديدة تظهر إمكانات جديدة مما يؤثر في خصوبة
العمل الفني .

إن الذوبان بين الشعور واللاشعور في التعبير الفني على هذا النحو يوحد بين
مستويات الإدراك الإنساني ، مستوى الإدراك الحسي (من الناحية البصرية
والسمعية) ، ومستوى الإدراك الوجداني ، ومستوى الإدراك الفكري ، وهكذا
تتحد الآلية بلاتفصال بالتفكير في وعاء الاستعارة ، وهذا ما يفرق بين تصوير
الطبيعة كما هي وبين العمل الأدبي بما احتوى من عبور شعري .

ولما كانت الاستعارة تمزج بين الشعور والاشعور بهذا الشكل ، ولما كان الاشعور هو مشوى الانفعالات الانسانية ، فاني أرى الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفني وبالتالي فهي تكشف عن طبيعة الانسان الحقيقية بما هي صدى للاشعور .

وجدير بالذكر أنه في أثناء عملية المزج هذه تكشف الصور عن الانفعال بالتالي تخلفه ، والانفعال وبالتالي يجذب اليه المزيد من الصور المتجانسة والتي تعبر عنه ومن هنا كانت الاستعارة بتفاعلها مع السياق وباتحادها مع بقية صورة هي الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر ، وبالتالي فان هذا الانفعال هو للوسيلة الوحيدة التي تنخلق بها الصورة وتشكل ، لذلك رأينا وبريسكوت ، يركز على الجانب الانفعالي في الاستعارة صدد حديثه عن العلاقة بين طرفيها إذ قال : (يتقدم العقل البشري من ملاحظة العلاقات والتشابه إذ يرى العقل في البداية الأشياء في حالة تفرد لها وعدم ارتباطها ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئاً بآخر كي يحصل على شيء جديد) (١) .

ومن هنا رأينا ، كولودج ، (٢) يلاح دائماً على أن اللغة الطبيعية للانفعال هي اللغة المجازية ، أي لغة الصور الاستعارية ، كما أنه يعرف الفن بأنه اللغة التصويرية للفكر ، ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور كما أن الصور

(١) Prescott : the poetic mind : p . 250 (paritain 1958) .

(٢) كولودج - ص ٥٦ .

هى شكل الانفعال ، وكلاهما متصل بالآخر اتصال الروح بالجسد فى علاقة عضوية حية .

وعلى ذلك فليس قالب الاستعارة إطارا خارجيا للعمل الفنى ، بل هو نفس كيانه وتعبيره الذى يحدد مضمونه ، أو بعبارة أدق يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون ، بل إن مجموع الصور الشعرية فى القصيدة تدبر عن حركة تحقق ونماء نفس تجعل القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة . (١)

معنى ذلك أن الصور الاستعارية وحال الشاعر الانفعالية تعزز كل منها الأخرى ، مما يفتح لنا فرصة المشاركة فى التجربة بما تكون نتيجته التأثير وعندما تكون الصورة مؤثرة تكون موحية ، وبالتالي يجد القارئ لنفسه أشياء جديدة فينطلق خياله معها .

من هنا فليست مهمة التشبيه والاستعارة وغيرها من الصور فى داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده فحسب ، إنما مهمتها أن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره لنا ، وفى ذلك ابتعادها عن الشكلية والتقليد الذى يضعف الصورة ويقف بها ، عند حدود حسية معينة دون ربط الحس بمجهر الشعور والانفعال والفكرة فى الموقف الشعورى الذى يعيشه ، فبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

لذلك فالمجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى غاية

(١) انظر التفسير النفسى للأدب - ط دار المعارف سنة ٦٣ - ص ١٦

لمعان تصور انطباعات روح الكون في خيال الأديب ، ولكل أديب انطباعاته ، وكذلك لكل أديب استعاراته ومجازاته بحيث نستطيع القول بأنها صورة نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود ، ومن هذا نستطيع أن نفهم العلة في سقوط الأديب حين يعيش على الصور القديمة التي ابتكرها سابقوه من الأدباء ، لأنه بذلك لا ينتظم في سلك الأدباء الكبار ، وإنما ينتظم في سلك البيغاوات التي تعيش على ترداد ما تسمع دون أن تبتكر شيئاً يذكر لها .^(١)

أى أن قيمة الاستعارة تتحدد بما فيها من طراقة وجدة وبما يجعلها إضافة وإبتكاراً ، ومن هنا كانت الاستعارة سمة رئيسة سمات من سمات العبقرية الأصلية ، وامتلاك ناصيتها كان ولا يزال أعظم الأشياء (لأنه الشيء الوحيد الذى لا يلفظ)^(٢) ، والاستعارة الجيدة هي التي تتضمن الإدراك الحسى لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة مما يمكن أن تقف عليه عجيبة الشاعر الأصل ، وهو ما يجعله ليس بمجرد ناقل من الطبيعة ، بل مبتكراً مضيفاً الجديد دائماً .

نستطيع أن نلمح هذا الجديد دوماً فيما يمكن أن يخلعه الشاعر من إحساسه على صوره واستعاراته بما يعبر عن تجربة حية نابضة ، وإذا أمكن تحقيق ذلك

(١) الدكتور محمد مصطفى هدار - انظر مشكلة السرقات في النقد العربى - ٢٨٦ ، مقالات في النقد الأدبى - ص ٥٥، ٥٠ وفيها تفصيل دقيق لموضوع (الأصالة والتقليد)

(٢) لذلك فليست هناك قائمة بالصور والتركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من الشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتقن حين يشاء ليتخذ منها أدوات التعبير عن نفسه، ولو وجدت لصاغت كل أهمية للشعر . (انظر الدكتور عز الدين اسماعيل التفسير النفسى للأدب ط دار المعارف - ص ٧٢

، لريتشاردز ، العلم والشعر - ص ٣١ وفيها مزيد تفصيل .

« يتحقق الغرض الذي يرمى إليه فن الأدب وهو التعبير والتصوير والتوصيل » فمن طريق هذه الصور والألفاظ المركزة إلى أقصى درجات التركيز يستطيع الشاعر التعبير عن تجاربه المحضة ، (١) -

إن الاستعارة الطريقة التي نلمح فيها إحساس الأديب مركزا من وسائل الإيحاء ، لذا فالإيحاء أوثق اتصالا بالاستعارة الجيدة ، وهو الذي يمكن أن يميزها عن كثير من الصور ، ثم إنه عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة هادفة ، ولقد حقق لابر كرومبي ، أن يقول : « لا بد لفن الأدب أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء » .

وإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم ، . (٢)

لذلك حق لنا أن نقول : إن الذي يميز الفنان الأديب على غيره هو الإحساس الصوري وآية ذلك عليه بما تستطيع الاستعارة أن توحى به . وهذا الإحساس هو نفسه الذي يميز القاص الذي يتذوق الأدب عن غيره ، لذا فإن دراسة الصور الاستعارية المنتشرة في ثنايا العمل الأدبي ودراسة كل ما يتصل بإيحاءاتها ورموزها وما عسى أن تشتمل عليه من رؤى شعورية تتوارى وراء المعنى الظاهري وإكشاف الحيط الذي يصل بين الاستعارات بعضها مع البعض الآخر ، ثم بينها وبين غيرها من الصور والرموز ، كل ذلك يمكن أن يكون مفتاحا إلى إحراك ما تنطوي عليه حقيقة هذا العمل الفني كله ، ويمين في إكشاف المقف

(١) لاسل أبر كرومبي : قواعد النقد الأدبي - ص ٤٥ ، ٥٦

(٢) قواعد النقد الأدبي - ص ٢٨ ، ٢٧

الذى يعبر عنه الأديب أو الرؤية التى يراها للوجود ، من هنا كان الفرق بين الصور التقريرية والصور الموحية فرقا كبيرا ، فالصور التقريرية صور وصفية مقصودة لذاتها ، ومفروضة على العمل الأدبى من أجل التتميق والتزويق ، أما الصورة الإيحائية فهى على النقيض من ذلك ، تنبع من طبيعة الأديب ، وتصدر من صميم التجربة التى يكون واقعا تحت تأثيرها وتمثل جزءا لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية ، ومن هنا فالاستعارة بوصفها أولى وسائل ومصادر الإيحاء ليست إلا الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، لذلك نعود فنقول : إن الاستعارة هى المحك الرئيسى لعملية الصلة التى ينشئها الفن ، وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة هى العبارة التى يمكن إيصالها بالفعل .

وإذا كان التعبير عن فكرة الأدب ليس من أجل الفكرة نفسها ، بل لأجل إيصال التجارب منظمة بما تحمل من عاطفة والمهام نفسى مما يمكن أن يصحب حركات الفكر والشعور وما يحتاج فى سبيل توصيله إلى الذهن إلى إثارة خيال القارئ ، فإننى لا أرى غير الاستعارة خير أداة لذلك ، لما لها من قوة إيحائية ، ولما يمكن أن تتسع لاحتوائه من عميق التجارب وذبذبات النفس ، ولاتها أولا وأخيرا خيال شعري اختص به الأدباء عن غيرهم .

لأنها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى فهى تعبر عن ملحوظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجيء لعلاقات موضوعية وهى تتميز فى الشعر عنها فى البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة ، كذلك يميز النقاد بين التعبيرات التى يقوم الرابطة فيها على التحليل والمقارنة المحتق بها ، والتعبيرات التى تقوم على

الإدراك الحسى المثير لعلاقات موضوعية . (١)

لذلك نرى النقاد يتخذون من موضوع الاستعارة مجالا لشرح وجهة نظرهم في الموقف الدارمى والعناصر غير المتجانسة والمتغاير بين الأشياء بها هي وسيلة من وسائل الربط بين المتغاير وغير المتجانس ، لذلك كانت الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقيقة ، وهذا يعد أكبر علامات الطريقة الاستطيقية ولذا فكثير من النقاد يحاولون دائما اكتشاف الاستعارات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي ، « وليس المهم كما يقول « بيرك » : أن نبحث عن تاريخ الفنان ومزاجه ، وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه تكرار بعض الصور في أعمال الشاعر من أضواء يكشف بها التحول الذي يدور عليه شعره ، ويمكن بذلك أن نعثري على دلالات خصبة ، إذا عرفنا من خلال التعبير الاستعارى عبر أثره الفنى الأشياء التي يرتبط بعضها مع بعض في تفكيره ، وأى نوع من الصور والمشاهد والمواقف يساير فكرته عن البطولة مثلا أو اليأس والعزاء وما إلى ذلك . (٢)

نستطيع القول بعد ذلك أن بنية الاستعارة تعد مفتاحا مهما لشعر الشاعر ، ومن أجل ذلك يجب أن ندرس في تفصيل دقيق ينبغي أن نفيد منه ذلك الذى دعا الدكتور مصطفى ناصف ، إلى القول بأن « بعض الاستعارات تبدو عقلية أو سيكولوجية ، وقد تكون بلاغية وربما رمزية (٣) ، أى أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة هي على سبيل المثال ، سيكولوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق ، وعلم الجمال ، وعلم الدلالات الشعرية ، وعلم الأنثروبولوجيا ،

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى - ص ١٠٧

(٢) ، (٣) انظر نظرية المعنى فى النقد العربى : - ص ١١٨ ، ١١٩ .

كل هذه البحوث يمكنها أن ترد ما يعد ساذجا إلى أهميته ، ويمكنها أن تقف على جوانب أساسية في الشعر عن طريق دراسة الصورة الاستعارية الأولية والتي يمكن أن تظهر أصالتها في التعبير عن عالم الحقيقة والتهويم ، وكل ما يهم الإنسان ، كل ذلك يمكن أن يتحقق إذا ما درست تحت ضوء هذه المباحث .

نعم إن الاستعارة وسيلة من وسائل إنبصار الحقائق والوقوف على تيارات النفس ونزعات الإرادة ، ولولا أنها تضيف إلى التراث الثقافي والانفعالي ما لا تضيفه الحقيقة لما أصبحت أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس .

إن خير وسيلة لجعلها كذلك ، درسها في سياقها ، وإن خير وسيلة لفهم المعنى ، للشعر هي محاولة ريتشاردز حيث يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى الذي يحدد هذه الإمكانيات هذا السياق لأنه الإطار الذي يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة أي هو الذي يضع أيدينا على نوع المعرفة التي يمكن استنبصارها من وراء الصورة الاستعارية أو مجموعة من الصور المترابطة المتفاعلة التي تكون رؤية معينة مثيرة للانتباه . » (١)

(١) مبادئ النقد الأدبي - ص ٨٩ ، ١٩١

وانظر تحليل د. مصطفى ناصف ولايات كثير عزة : (ولما قضينا من منى كل حاجة حيث ثبت من خلاله إمكان استعمال الاستعارة كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر معتمدا على قول ريتشاردز : « إن الدلالات تتشرب بعضها من بعض ، » (انظر ص ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ من « نظرية المعنى في النقد العربي »)

إن تلك الوسائل التي يمكن أن نخضع درس الاستعارة لها أو نببحثها في ضوءها وسائل تنويرية إلى غاية الاستعارة ومرماها ، وما يمكن أن نلتمسه من ورائها من معطيات تطلعننا على مزيد من فلسفة الانفعال ، والملازمات المحيطة بها ، وترينا المزيد من الكيفيات التي يسهم بها الشعر في توجيه الحياة ومعرفة أسرارها لاستكناه أسرار النفس في ضوء هذه الصور التي استطاعت براعة أن تتلاقى فيها المعنويات بالمجسّدات وما إلى ذلك مما ليس بينه رابطة أصلا في عالم الواقع ، إن الإنسان جزء من هذه الحياة ، وبدراسة عمقه الشعوري عن طريق هذه الصور ، يوصلنا إلى جانب كبير من أسرار صلته بالكون وبنفسه وبالأخرين وبعوالمه المحيطة به على مدى رحب واسع .

ذلك الذي دعا « جون مدلتون هري » ، إلى أن يقول : « إن الإستعارة في الشعر هي بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة ، وقد يتخذ التعبير اللفظي صورة الاستعارة أو المجاز ولكن هناك فيها وراء الكلمات فعلا من أفعال التقمص الوجداني لا مجرد تشبيه عقلي صرف ، والملاحظ في كل هذه الحالات أن هناك موضوعاً متجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يحى فيحل محل هذا الانفعال وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلا من الملاحظة المباشرة » . (١)

الاستعارة إذن لغة عالمية . وعالمية المعنى لا تتم بالتعريف والتحديد ، وإنما تتم بواسطة التجسيم ، والاستعارة خير وعاء لهذا التجسيد . (٢)

(١) جون ديوى : الفن والخبرة - ص ١٣٢

(٢) كولردج : ص ٦٢ .

لقد اعترف كولردج بأهمية طريقة (لعالمى المجسد) أو الكلى المحسوس،
وقد امتد فن شكبير الذى يجمع ويوحد بين المعنى الكلى أو العالمى والجانب
المادى الخاص، وهذه الطريقة متميزة من التشبيه والاستعارة الذى ينزل فيهما
الخاص المجسم منزلة الشاهد، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا الجانب الكلى
العالمى. (١)

وتفسير ذلك : أن الشاعر لا يقوم بوضع الكلمات والأوصاف الدالة على
مشاعره وأنواعها، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية كل شعور يمر به، وهذه
الخصوصية فى الشعور لا يمكن أن تقوم بنفسها، ولكننا تقوم بالتعبير عنها
فإن الشعور لا يكون خاصا إلا بتعبير خاص عنه، والطريقة الواحدة التى تعرف
بها مشاعرنا لدى الآخرين هى تخيلها أو تجسيمها أو التعبير عنها بالكلمات
وما إليها مما يدرك بالحواس، (٢) وخير وسيلة لذلك الاستعارة، لذلك حق
لجون مدلتون مرى، أن يقول :

حاول أن تكون دقيقاً فى وصف انفعالك وحيثنفسك فسوف تجسد نفسك
مضطراً أن تستخدم الاستعارة (٣)، فالاستعارة إذن أداة التعبير عن الانفعال
الخاص دون الوقوع فى فخاخ النمطية وتعميم والبوح المباشر والاعتراف
وما إلى ذلك .

(١) مشكلة المعنى فى النقد الحديث - ص ١١٦

(٢) د. عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى - ١٠٠

(٣) J . M . Murry : the problem of style : 25 .

Try to precess and then you will be bound to be
Metaphorical .

تحدد قيمة الاستعارة أيضاً في أنها قد تحمل معنى « التعليل البلاغي » في بعض حالاتها فإذا استعير مثلاً لفظ الارتجاف لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة أو تحت المطر ، فقيل : ارتجفت أوراق الشجر ، ولمح في لفظ الارتجاف معنى الخوف أو فقدان السيطرة على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ، ومن تفسير الظاهرة الطبيعية للاهتزاز وردها إلى عامل نفسى يصدر عن عاطفة الشاعر ولا صلة له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجى بين حركتين ، وكذلك حين يقال : ابتسم الزهر ، إذا لمح الشاعر في تفتحه شبيهاً بالابتسامة . (١)

والفروق بين هذا النوع من الاستعارة ، وبين ما يسمى حسن التعليل في البلاغة ليس فرق الصياغة فقط بأن تكون الاستعارة كلمة في أغلب الأحيان ، ويكون حسن التعليل جملة ، وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحة موحية تدخل في تكوين أدبى أوسع منها ، فى حين أن حسن التعليل يصير قضية منطقية يتركز الانتباه عليه ويكاد يستقل عما حوله ، أو يكاد يكون ما حوله تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعليل عند الشاعر إلى مكان الصداية فى السياق ، ويضطر القارئ الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده . (٢)

ومن هنا كانت الاستعارة أقرب إلى الفهم الحقيقى للشعر ، وأبعد عن التكلف لأنها تعتمد على اللمحة الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارئ ، لأنها عنصر من عناصر متعددة يشترك معها فى إثارة العاطفة ، ويدخل فى

(١) د. عبد العزيز الأهواني : ابن سناء الملك ومشكلة العقم فى الشعر - ص ٩٢

(٢) السابق - ص ٩٢

نطاقها ، أما حسن التعليل فانه لما خرج في صورة قضية منطقية كان أقرب إلى حكم العقل وأشبه بأن يشير التفكير العقلي لدى القارىء قبل الإيحاء العاطفى . وهذا نوع من الانحراف فى فهم معنى الشعر . ولكى يدخل حسن التعليل فى المفهوم الحقيقى للشعر كان لا بد أن يخفف ما استطاع من صراحة العرض المنطقى ووضوحه ، وأن تكون قضية مروضة فى جو عاطفى بحيث لا يحس قارىء الشعر فيه بتكلف وافتعال .

لقد عرض عبد القاهر لهذه القضية فى « أسرار البلاغة » ، ومعالجته إياها قائم على أساس تقسيمه السابق للمعاني فى الشعر ، القسم العقلى ، والقسم التخيلى ، أما القسم العقلى فهو الإتيان بقضية معقولة مفيدة ، القصد فيها إلى الصدق والحق ، وهو يمثل لها بقول الشاعر .

وما الحسب الموروث لا در دره . . . بحسب إلا بآخر مكتسب

فهو عنده « معنى صريح » محض يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتنفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة ، وأن هذا النوع من المعانى يذرع أكثره من الأحاديث النبوية وكلام الصحابة والسلف ، وله أصول فى الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء .

أما القسم التخيلى « الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منقضى »^(١) يعرف عبد القاهر بأنه : « لا يكاد يحصر إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيماً وتبويها » .

وهكذا نلاحظ أن عبد القاهر جعل ما أسماه بالصدق والحق مرتبطاً بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم التخيل هو « ما يحىء مصنوعاً قد تعلق فيه ، واستعين عليه بالرفق والحنق حتى أعطى شبيهاً من الحق ، وغشى ريقاً من الصدق ، باحتجاج يخيل وقياس يصنع فيه ويعمل » . (١)

ويشير عبد القاهر إلى أن هذا الفن قد إزدهر على أيدي الشعراء المتأخرين فيقول :

« وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن فكت ولطائف وبدع وطرائف لا يستكر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء » . (٢)

وهو يشير بذلك إلى ما ورد في شعرهم من استعارات ومجازات وتخيل مما يتيح فرصة لوجود حسن التعليل مما يكن أن تؤديه بعض الاستعارات في إطارها الجميل .

وأخيراً نستطيع القول بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة في كونها مجرد محسن بلاغى كما كانت نظرة النقاد القدامى إليها ، ولكنها في ضوء الدراسات الحديثة بدت عنصراً أصيلاً في حياة الأدب ، بل إنها جوهره ، وركيزته الأولى في التعبير عن الانفعال ، وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية ، ومن

(١) انظر تحليل عبد القاهر لقول أبي تمام : لا تنكرى عطل الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالى

ص ٣٥٦ - من النقد التحليلي عند عبد القاهر للمؤلف

(٢) أسرار البلاغة - ص ٢٥٨ ، ٢٦١

هنا فالاستعارة في الأدب لغة الانفعال ، بل هي الدافع الأساسي لذلك ، يقول
« جون مدلتون مري » :

« هذه هي المشكلة الرئيسية للأسلوب كما تطرح نفسها على الكاتب ، إن
المشكلة بالضبط هي كيف يرغم الكاتب الناس الآخرين على أن يشعروا بما في
شعوره وانفعاله من خصوصية وتفرد وتميز . (١) ، ولكي أوصل انفعالي إلى
القارئ فإن هذا يعني في الحقيقة أن أفرض عليه إنفعالا ما ، ولكي أفعل ذلك
فإنه يتحتم علي أن أبحث عن « رمز » ما يستطيع أن يثير إلى القارئ رد فعل
أو تأثيراً إنفعالياً يكون مماثلاً بقدر الامكان للانفعال الذي أشعر به ، وأزجو
الآن بخطيء القارئ فهي عندما أقول « رمز » ، symbol ، فقد استعملت
هذه الكلمة لأنني لا أستطيع في الوقت الحاضر أن أجعل كلمة أفضل منها ، وعلى
أية حال فالمعنى الذي أعنيه بهذه الكلمة يشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ إليها
الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف . (٢)

ومن بين هذه الرموز بالمعنى الذي حددته « مري » في النص السابق ،
تعد « الاستعارة » أكثرها فعالية في التعبير عن الانفعالات وتوصيله للقارئ ،
يقول « مري » :

« وأحب أن أؤكد هنا ما سبق أن قلته عندما عارضت تصور الاستعارة
على أنها مجرد زينة وحلية ، إن الاستعارة هي ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التي
نصف بها انفعالنا ، ثم إنها ليست زينة وحلية .

(١) J.M. Murry : the problem of style : pp . 75 — 76 .

(٢) J. M. Murry : the problem of style : 69 — 70 .

لأن شغل الكاتب للداغل هو على الدوام اكتشاف هذه الماهيات ،
واختراع أسماء لها تماماً ، كما يخترع علماء الكيمياء أسماء للعناصر الجديدة
التي يكتشفونها وفضلاً عن ذلك فأنا أزعم أن ثلاثة أرباع الصفات التي لدينا ليست
أكثر من استعارات قديمة بالية ، وعلى ذلك فحاول أن تكون دقيقاً في وصف
أفعالك ، وحينئذ سوف تجد نفسك مضطراً أن تستخدم الاستعارة ، أنك ببساطة
لن تستطيع الاستغناء عن إنشاء علاقات وصلات بين كل العالم سواء الأشياء الحية
أم الأشياء الجامدة الميتة إلا بها ، (١)

وأضيف فأقول ، ولما كان الانفعال ليس من السهولة يمكن بحث نستطيع
ملاحظته لأول وهلة في العمل الأدبي فلم يعد التعبير الاستعاري ~~وهو~~ ~~نص~~ ~~الذي~~ ~~نص~~
قابلاً للفهم لأول وهلة ، بل إنه يحتاج إلى جهد وذكاء ودراسة لطبيعة لغة الانفعال
وهذه الدراية تتفاوت في عمقها بتفاوت الذكاء ، ويجب ألا نفهم من ذلك أن التعبير
الاستعاري تعبير معقد بمعنى أنه غير مفهوم ، ولكن يجب أن نفهم أن صفة التعقيد
في الاستعارة تعني الإلغاز ، والأسلوب الملتزم أو المعقد شيء ، وغير المفهوم على
النقيض منه ، ذلك أن الإلغاز والتعقيد - كما يقول أرسطو - وهو التعبير عن
حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث في
أي نظام لافاظ عادية ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة ، (٢) ،
أما الأسلوب غير المفهوم فهو الذي يتركب من ألفاظ غريبة أو نادرة .

إن مشكلة التعقيد في الاستعارة قد ثارت في نقدنا العربي من جانب المعارضين
لكن أبي تمام لا نه خرج على حد زعمهم في بعض شعره على القواعد التي سميت

(١) I bld : p . 75 — 76

(٢) انظر الأيسن الجمالية في النقد العربي ص ١٩٨

« عمود الشعر » ، بما يتنافى مع القاعدتين اللتين فيه توجب في الاستعارة المقبولة حسنهما ووضوحهما في قرب الشبه بين طرفيها ، وبما يجب ملاحظته أن التقييد في الاستعارة إنما هو من صفات البلاغة فيها ، وإلا فما الفرق بينها وبين التشبيه إن ما يهمننا فيها هو انساق معناها مع الطبع واتفاقها في بنيتها مع ما تعارف عليه الناس وأذواقهم في زمانها ، وسنبحث ذلك في فصل تال يتحدث عن الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي .

إذن نعود فنقول إنه في إطار هذه « البذبة » أو « التوقيعة » المقدمة يثبت الانفعال ، ولا يمكن إدراكه بسهولة لأن التعبير الاستعاري كما قلنا لغة الوجدان ولا يمكن أن يتسنى لنا سبر غور الوجدان بالسهولة التي يمكن أن يتصورها البعض ، ونظراً لارتباط الاستعارة بالوجدان والانفعال ، فإنها تعتمد في إدراكها أو تقدير قيمتها وتقويتها على الذكاء ، والناس فيه ليسوا سواء بالطبع ، إنه الذكاء الذي يمكنه إدراك ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات وسرعة هذا الإدراك هي التي تظهر حدة الذكاء ودرجته ، وليس من شك في أن لطبيعة هذا الإدراك أثراً في حياة الإنسان ، فإن إدراك ما بين الحوادث من تشابه مما يساعد الإنسان على النجاح في حياته ، وحل ما يعترضه من مشكلات إنه يستطيع بمعونة هذه القدرة أن يقيس الأشياء بالنظائر ، ويحل مشكلات الحاضر والمستقبل في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاربها ، وهذا هو رأي العالم النفساني الإنجليزي « سيرمان » (١) أبان عنه صدد حديثه عن الأساس النفسي الذي تقوم عليه الاستعارة والتشبيه وغيرهما من صور البيان مما هو داخل في حديثه عن تداعى المعاني . (٢) مما يمكن القول به في نهاية هذا الفصل أيضاً أن الاستعارة

(١) دراسات في علم النفس الأدبي - ص ٤١

(٢) نفسه - ص ٢٩

بوصفها الوجه الحقيقي للشعر والمادة الأولى التي تعمل على تقويته وتمتينه جعلت
بجهود الشاعر مضاعفاً ، إذا ما قارناه بالعالم الذي يبدى ملاحظات دقيقة ، ووصفاً
خارجياً للوجود الخارجى فالأمر كذلك مع الشاعر ، فهو يستطيع أن يبدى لنا
ذلك غير أنه يستطيع أن يضيف إليه ملحوظاته الدقيقة ووصفه العميق للوجود
الداخلي ، ذلك الوجود الذي لا يستطيع صاحب المذهب التجريبي أن ينفذ إليه .
وهكذا فقد كان نصيب الشاعر في واقع الأمر فليس حظه مقصوراً على هذا الوجود
الداخلي من عالم التجارب المحظور على العالم الحسب ، بل لديه نبع فياض هو نصيبه
المتوارث من اللغة البيانية والتصويرية والثروة البيانية مما يعينه على تحقيق رؤى
شعورية معينة لا يمكن لغيره أن ينفذ إليها أو يهتدى إلى سبلها مما يحقق الغاية
الجمالية والإنسانية من الفن ويجعل الشاعر يوفق إلى نظرة نافذة إلى قلب الحقيقة
التي يحملها من أعماق أحماق نفسه وذلك أمر يصوننا من أن نخطئ . فهم تصوراتنا
فتراهما أشياء أو نراها أنفسنا مما يجعل الشعر أ كمل أشكال التعبير .

من ذلك كله ينبغي أن يتعدى فهمنا الاستعارة ، ذلك الدرس التقليدي الضيق
الذي يقتن أو يعرف أو يوضح نوع العلاقة فيها ، أو على أنها تشبيه حذف
أحد طرفيه وكنى (ليست العبرة بل تسمى الأشياء ، بل العبرة أن تغير
أسلوب فهمها) (١)

العبرة ليست في أن نقول هذه استعارة أو هذه صورة تبدى ملحوظة دقيقة
أو وصفاً خارجياً للوجود ، العبرة بالإجابة عن سؤال مهم . . . هو عن المعنى
الذي يمكن أن يفهم من وراء هذه التوقيعة ، فالشاعر الجاهل الذي يقول : -

وجعلت كورى فوق ناجية . . . يقات سنام شحمها الرجل

لا يعني من قوله هذا التساؤل الذى نقول فيه : هل المعنى هنا أن الناقة تهزل وينقص شحمها والرجل هو الذى يلزم السنام ، فكأنه هو الذى يأكل شحمه ؟ وإنما الذى يعني هنا هو نشاط المعنى داخل القالب الاستعارى فى إطار البيت كله بل وفى إطار مجموعة الصور التى يسردها الشاعر . والشاعر حين يصف هذه الرحلة فهر على حد قول الدكتور مصطفى ناصف ، : « يطل بنا على رحلة أخرى هى رحلة الحياة ، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغايه ، وفقدان الطريق كله ، إن البيت لا يقول فى صراحة شيئاً من هذه المعانى ، ولكن لدينا نظرية تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا «الناجية» و«يقات» ، هذه ناقة سريعة ، ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، هذه هى المفارقة (١)

وعلى هذا النحو نرى الكور والناجية والرجل ليست مجرد أدوات أو ألفاظ لخلق ما يسمى صورة ولكنها اتحدت جميعاً لتؤدى معنى آخر ، وهذا ما عبر عنه مصطفى ناصف بقوله : (إنها ككل تستعمل كنبهات رابطة إلى معنى آخر) (٢) .

وفى النهاية نلاحظ تغيراً فى الفهم وجدة فى الرؤية ، نلاحظ أن الناقة قد تغير فهمنا لها ، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية القانية . ان هذا نتاج لتصور خاص للمعنى .

إن هذا ما يذكرنا بقولنا فى الفصول السابقة : إن الاستعارة تقوم على وتناس

التشبيه، وفي إطارها تحدث عملية التفاعل في المعنى ينحيم عليه خيال الشاعر - مما يؤكد أن الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشيء، وليست عبارة عن محض نقل الاسم أو استبداله بآخر - مما يعدل في المواقف ويضيف إليها، حتى إذا ظفرنا بمعنى جديد أعدنا تشكيل جميع المعاني السابقة، فالدلالات يتشرب بعضها من بعض، والمعنى ليس مجرد موقف معزول، إنه يجر وراءه إمكانات من الدلالات عديدة إن قيمة الاستعارة متمثلة في كل هذه الجوانب، والجوانب السابقة، أعرضناه في تضاعيف هذا الفصل تؤكد لنا الصلة الوثيقة بين الشعر واللغة باعتبار أن اللغة كما قلنا (١) الوسط النوعي للخيال، والاستعارة وليد الخيال، والمظهر الأول له، إن لم تكن هي الخيال نفسه، وتؤكد لنا تبعاً لذلك العلاقة الوثيقة بين تجربة الشاعر ولغته. وذلك أن الشاعر يعتمد على مافى قوة التعبير في لغته التصويرية الاستعارية الخاصة به للإيحاء بالمعاني، وكال شعر في الإيحاء، وغايته الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية، إذ إن الشاعر باستخدامه الاستعارة فإنه يعيد إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية ودلالاتها الأولى.

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء أكانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنساني عام تمثله، ومن هنا تصبح الاستعارة وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي من الشاعر أن يركز قواه وانتباهه في تجربته وصورها المعبرة عنها (٢).

(١) صدد حديثنا عن الحكم في ترجمة الاستعارة في الفصل الثالث من الباب الأول من هذا البحث

(٢) Stephen Spender : the making of poem : 40 - 52 .

لذلك كله فالاستعارة وسيلة من وسائل الصديق الفنى ، والصديق محور التجربة الشعرية سواء كان الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يعبر عنها أم لاحظها وعرف بفكره عناصرها ، وآمن بها ودبت في نفسه حيائها. ومن هنا كانت الصورة الشعرية الصادقة عنوان دقة الملاحظات ، وقوة الذاكرة مع سعة الخيال وعمق الشعور فيما يسترجمه الشاعر من علاقات وروابط، وفيما يستدعيه الخيال الانفعالي من حوادث ومناظر وأعمال وبمجموع صور ومشاهد.

ولقد أكد النقاد المحدثون هذه القيمة في وظيفة الاستعارة حيث يقول «جون مدلتون مري» (الاستعارة تبلى نشاطا غريزيا وضروريا من أنشطة العقل في محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الإنسانية ، إنها الوسيلة التي عن طريقها نصل بين ما هو أقل شيوعا وما هو أكثر شيوعا. بين ما هو مجهول وما هو معلوم وبذلك يصبح وجودها وجودا حقيقيا ، ويقول مرة أخرى :

(الاستعارة والتشبيه يمكن وصفها بأنها القياس الذي عن طريقه يمكن للعقل الإنسانى أن يكتشف عالم الماهيات وأن يبين المعالم غير المحددة للعالم) (١) .
«إنها استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعرية القوية الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد» (٢) .

لذا فإن الشعر لا يستطيع أن يؤدي وظيفته إلا حين يجعل التجربة قائمة بذاتها من ناحية ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية في الوقت نفسه، ولكن ما الذى يوفر للتجربة هاتين الميزتين معاً؟ إنها الصورة الاستعارية، ذلك لأنها لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بصفتها تعبيراً عن تجربة معينة ، أو تصويراً لمادة محددة في الأولى

(١) J M , Murry : Metaphor 237 - 234

(٢) سيد قطب : النقد الأدبي - ص ٦٦ .

الخيال دورا واضحا ، وفي الثانية غالبا ما تكون الصورة أقرب إلى الحواس .
إن الشاعر لا يتيسر له أن ينقل تجاربه الصادقة في شكلها الكلي إلا إذا اعتمد
على الصورة الاستعارية ، لأنها تحافظ على كيان التجربة دون تجزئتها أو تفتيتها ،
ولأنها تكشف عن الصفات النوعية لهذه التجربة حين تخلق لها جوا فنيا ، وهي تنقل
المشاعر عن طريق الوصف التفصيلي مما يجعلها أكثر جلاء ووضوحا (١) .
وبذلك فإننا نستطيع أن نؤكد ^{ما} أن المعنا إليه فنقول :

إن مجال الصورة الاستعارية لا يقتصر على العالم الخارجى فقط بل يشتمل
أيضا على الوجود الداخلى للشاعر وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم الشاعر نفسه
لوجود كما ينعكس في نفسه وذلك اعتمادا على حسن اختياره من وقائع هذا الوجود
ما يتناغم مع مشاعره وتجاربه ووجدانه .

ولذا كان لابد من وجود العنصرين معا في الشعر ، العالم الخارجى ، والعالم
الباطنى ، بل إن الحديث عنها بوصفها عنصرين تعوزه الدقة ، فقر القصيدة الجيدة
لا يستطيع المرء أن يفصل بين ماهو العالم الخارجى وما يمتصى للعالم الباطنى .

وليس العالم الخارجى أفكارا وصورا متقاربة دون تدخل الشاعر إذ إن هذه
العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء هي رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها
تنتظره بكل قدراته الفنية كي تكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكلى عن طريق
نوع من النمو فى التصوير يحتفظ الشاعر بشخصيته فى الصورة ، كما يحتفظ لكل صورة
جزئية بشخصيتها النامية داخل الإطار الكلى للشامل وعندئذ تصبح الصور نسيجاً

أن كان أشبه بخيوط منوazية (١) .

ويستغل الشاعر هذا الإطار ليقدم من خلاله دلالة معينة أو معنى محدداً أو وجهة نظر خاصة أو رؤية ذاتية للوجود وسنده الرئيسي في كل ذلك هو البناء الفني حين يتأثر ويؤثر ويتفاعل ويتداخل مع التجربة مشكلاً منها صورة فنية كاملة يجب أن تدرس كاملة معها تعددت أجزاؤها، ذلك أن دراسة قطاع واحد من العمل الفني أو فصله عن بقية القطاعات لا يلقي بالضوء الكافي على طبيعته وسواء أردنا من دراسة الصورة بوجه عام والصورة بوجه خاص أن تصل إلى طاقات الكاتب وفنه في الأداء أو محاولة تلمس أبعاد شخصيته أو حياته من ورائها فلا بد من إدراك كل ما حوّلها من حقائق وأخبار ومعطيات فنية تتشكل منها الصورة ذلك أن النظام الاستعماري العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ويدأب الشاعر على الكشف والتغير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات، (٢) .

وأخيراً إذا كان لنا أن نستن معياراً عاماً لمقومات الفن الأولي قلنا: إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصدق الرؤية في الشعر خاصة، ومبعث الإيحاء وما يحمل من دذبذبات المعاني وظلالها وتفاعلهما وهو عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضله، ولا يتوفر في غيره على نحو من القوة وعمق الأثر يتوفر فيه.. ومن هنا كانت الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة، وليس التنوع فضيلة في ذاته.. إذا إن التنوع في إحدى صفحات القاموس أكثر بكثير مما هو في صفحة من الشعر، ولكن العناصر اللازمة

(١) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية - ٢١٠ .

(٢) الصورة الأدبية - ١٤٧ .

لا كنهال التجربة لانتكون دائما موجودة على نحو طبيعي ، لذلك فإن الاستعارة
تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة، (١) .

إن ذلك الذي يذهب إليه هريتشاردز، في النص السابق يؤكد لنا ما سبق أن
قلناه من أننا عاجزون أمام تبين أي إيجاء إذا ما حاولنا نشر القصائد ، إذ إن هذا
النثر لا يستطيع سبر أغوار ما في الشعر من أسرار مما يجعلنا لانعثر على أي أثر
للإيجاء في الاستعارة بعد نشرها ، لأن في نشرها قتلا لإيجاءاتها ، بل لكل مكوناتها ،
(وقد سبق في ذلك تفصيل القول) ، من هنا فهي خالدة خلود الشعر ، باقية
بقاء الإحساس ، عميقة عمق الشعور بما هو قيمة خالدة لها لاتنفذ .

الباب الثالث

الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة

الفصل الأول : عمود الشعر والاستعار الجاهلية :

الفصل الثاني : مدرسة عبید الشعر والاستعارة الجاهلية .

تمهيد

يتردد على ألسنة بعض الباحثين والدارسين كثير من التعبيرات التي أصبحت شبه مألوقة يخصصون بها الشعر الجاهلي ، فيقولون : إنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية (١) . مثل هذه الأحكام العامة تعرضنا لانطباع سلبي تجاه حقيقة هذا الشعر ، وما ينبغي أن يكون النظر إليه ، وتعرضنا لإصدار مزيد من الأحكام الخاطئة على كل شيء فيه ،

إن صفات السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلي ، فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية منه ، وعليها بالطبع المعول في كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وطريقة استخدامه للغة للتعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الإسلام ، وهي تدل على أن هذا الأدب قد نال حظاً يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا إذن أن نصدر على الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفولته الأولى ، كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون في أدبهم إلا اللفاظ الحقيقية ، وأن المجاز لا وجود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يرى على النقيض من ذلك ، إن العربي كان فلما يؤدي فكرته أداء حقيقياً مباشراً ، ولما يؤثر في الغالب العبارة المجازية غير المباشرة إظهاراً لبراعته الفنية ، واعتماداً

(١) سيد قطب : مهمة الشاعر في الحياة - ط دار الشروق بيروت - ٦٧ و ٦٨

أحمد ضيف مقدمة لدراسة البلاغة - ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

منه على ذكاء المخاطب . فالاعتماد على المجاز وبخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الشعر ؛ وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرته مبلغ من جاء بعدهم . وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أى حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هي لغة الشعر والنثر الجاهليين .

إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد لنا ببلاغة الجاهلية التي تتمش في فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد العجمة وتعقيدات الحضارة ، ولجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة كما قلنا .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربية الجاهلية . وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه لم يكن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذي احتوى من صنوف هذا الفن والوانه الكثير . وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد ، بل لابد من أن يكون عند الجماهير التي سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة . إن ذلك لا يعني أن هذه الثقافة كانت كذلك التي ظفربها العرب بعد الإسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وعمق ، إن رجلا فردا مثل نبينا المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن ينقل أمة كاملة من العدم إلى الوجود ، ومن الظلمات إلى النور ، ومن العبودية إلى السيادة ، كل هذا لا يمكن أن يقع دون أن تكون الأمة قد امتلئت في أعماقها وضباطرها ، وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، ولا يمكن أن يحدثهم النبي بما ينبو عن أخواقهم وأفهامهم ، وهو

رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلى الإغراب في الألفاظ والتعابير أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفي القرآن الكريم نص صريح على أن الرسول لا يرسل إلا بلسان قومه ، قال تعالى : إنه لتزِيل رب العالمين . نزل به الروح الأمين . عن قلبك لتكون من المنذرين . بلسان عربي مبين ، (١)

ونحن لا نفهم اللسان العربي المبين على أنه مجرد ألفاظ لغوية مجردة بل على أنها لغة حية مكتملة التعبير والبيان . مما يجعلنا نؤكد أن الاستعارة كانت عند الجاهلي فناً وذوقاً وإحساساً ، لها عنده تاريخ وقطعت مع حقب هذا التاريخ أشواطاً وأشواطاً حتى وصلت إلى أيدينا على هذه الصورة من النضج والعمق . إننا بطبيعة الحال لا يمكن أن نحدد مراحل هذا التطور ، فما وصل إلينا من الشعر الجاهلي كما هو معروف قليل ، كما أنه شعر فترة وجيزة قبيل الإسلام ، ويزيد على ذلك أن الشعراء الذين وصلت إلينا أخبارهم على قلتهم لم نعرف أشعارهم إلا بعضها ، وقد ضاع سائرهما في أثناء الفتوح الإسلامية لاشتغال الناس بالإسلام والحرب عن رواية الشعر ، وذهب أكثر الرواة والحفاظ في الجهاد ، فلما عادوا بعد الفتوح إلى الاشتغال بالأدب ، وأخذوا في جمع الشعر لم يجدوا منه إلا القليل ويؤيد ذلك ، أنك تسمع بالشاعر الفحل من شعرائهم وماله من الشهرة ثم لا نجد له من المنظوم ما يلائم تلك الشهرة ، فطرفه بن العبد ، وعبيد الأبرص مع ما لهما من الشهرة الواسعة في الشعر لا نجد فيما رواه الرواة من أشعارهما ما يوازي تلك المنزلة ، (٢) .

(١) الشعراء - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) انظر ابن سلام في طبقات فحول الشعراء .

فإذا كانت هذه حال الاستعارة الجاهلية ، فإننا نلمس من النقض القدامى مزيد اهتمام بسنن العرب في شعرهم وطريقتهم في صياغة صورهم ومعانيهم ، لذلك رأينا للشعر عموداً عند العرب يتفق ونظام القدماء في معالجتهم قنهم ، وما جرى عليه التقليد الأدبي فيما بينهم ، وقد اختص العمود الاستعارة باهتمامه وكان الصراع بين القدماء من يحترمون هذا السنن والتقاليد الأدبية الجاهلية وبين المحدثين ممن خرجوا في نظر القدماء على طريقة العرب مداره في أكثر حالاته حـ.ول الاستعارة ، ممدى مطابقتها في الشعر الجديد للنمط الطبيعي الذي كانت عليه نظيراتها في الشعر الجاهلي ، مما يؤكد لنا أن التقاليد الأدبية الجاهلية كانت من الأمور المسلم بنطقها وبطبيعتها بما حدا بالنقاد إلى المطالبة بأنه تكون الاستعارة طبيعية ليست متكلفة أو معماة ، تتوفر المناسبة فيها بين اللفظ وما استعير له ، وهذا من الأمور التي يجب أن تنسحب على كل استعارة في أي وقت لتصبح هادقة صادقة معبرة خادمة للمعنى ليست مجرد أن حلى أو تزويق . ذلك مما حدا بنا أن نفرده فصلًا نناقش فيه الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي ، وفيه سنرى كيف أن العمود رسم لها وجهها الصحيح وما ينبغي أن تكون عليه كل استعارة كما كانت عند من تعهدها وتطورت ونمت على أيديهم مما يتعارض أيضاً مع التجديد والابتكار والمعاينة في إبرازها جديدة طريقة .

ثم تلا ذلك الفصل ، « الفصل الثاني » ، الذي يتحدث عن مدرسة عبيد الشعر وأستاذها زهير وطبيعة الاستعارة فيها ، وهي جزء من اتجاهها البياني . وسنرى كيف أن الاستعارة عند شعراء هذه المدرسة على الرغم مما بذل في سبيلها من جهد ومشقة لم تنب عن الذوق والطبع والشاعرية ، بل هي نفس الشاعر وروحه مما يجعلنا نقول : إنها جمعت إلى جانب الصنعة الطبع ، بما لم يخرجها عن الأساس الذي وضعه عمود الشعر ، وهذا يزيل توهم من قد يظن أن الاستعارة في شعر

هذه المدرسة خضعت للتصنع والتكلف اللذين يمكن أن يضيفا عليها صفة الغموض مما يفقدها وظيفتها الأصلية ، وقد فصلنا في وضوح المقصود بما حدث عند شعراء هذه المدرسة من تعمد وتحيك وسهر مما يثبت أن شعراء الاستعارة وجدوا قبل العصر العباس وأنهم أودعوا في استعاراتهم عواطفهم وأحاسيسهم بما جعلها صادقة معبرة بسيطة مع ما فيها من غرابة أحيانا أو عمق يشحذ همة الفكر والخيال معا . إلا أنها الغرابة الطريفة والعمق المحمود ، وهذا يدحض برغم من يقول : إن فن الاستعارة عباسى النشأة أو المولد ، إنما ميلاده ونشأته كانا فى العصر الجاهلى الذى لم يصل إلينا منه إلا الشعر القليل ، ولعل هذه الفكرة هى التى كانت مدار كتاب « البديع ، لابن المعتز .

الفصل الأول

عمود الشعر العربي والاستعارة الجاهلية

الحديث عن عمود الشعر نجده في كثير من كتب الأدب والنقد ، ولقد نشأ هذا للمصطلح مع بداية الخصومة بين المناصرين لشعر القدماء ومن سار على طريقتهم والمنحازين لشعر المحدثين من الشعراء . ولقد بدأت هذه الخصومة ببداية التدوين في العصر الأموي ، وبقيام الدولة العباسية واشتتار طبقة المولدين من الشعراء الذين يتقنون العربية ، اشتدت الخصومة بين العرب المتعصبين لعروبتهم وتراثهم ، وبين الطبقة الجديدة التي لم تر بأساً في التجديد تمشياً مع التطور الذي طرأ على المجتمع العربي الإسلامي ، فأنصار القديم يدعون أن الشعراء المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية بحريهم وراء البديع وأنصرفهم إلى العناية به حتى جعلوه وكدهم ونصبوه أمام أعينهم (١) ، فكانت لهم استعارات معينة تجري على سنن لم يسر على منواله القدماء من الجاهلين والإسلاميين .

ونستطيع أن نقدم الذين تصدوا لهذه الحركة بين القديم والحديث إلى ثلاث فئات ، فئة لا ترى الحسن إلا في الشعر الجاهلي والإسلامي المتقدم كالأصمعي وابن عمرو بن العلاء ، وابن الأعرابي ، واسحق الموصلي ، فالأصمعي يقول في امرئ القيس : « إنه أول الشعراء في الجودة وله الخطوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه (٢) » .

(١) العملة ١٣ - ٩٠ ، ٩١ .

(٢) في شرح الحاشية ١٣ - ص ١١ ، العملة ١٣ - ص ٩٠ - ٩١ .

وأبو عمرو بن العلاء العلامة والراوية المشهور يقول : لقد أحسن هذا المولد حتى همت ان آمر صبياتنا بروايته : ولقد كان يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق ، وقد جعله مولداً أى محدثاً لأنه كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، قال الأصمعي جلست إليه ثمانى حجج فما سمعته إسلامي ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحداً : ترى قطعة ديباج وقطعة ، نسيج (١) .

وقد جاء في الموشح للمرزباني (٢٨٤ هـ) : « أخبرني محمد بن يحيى الصولي ، قال : حدثنا أبو عبد الله التميمي قال - كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس فأحسن فيه فسكت فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ ، فقال : بلى : ولكن القديم أحب إلي ، (٢) .

وفي تاريخ الأدب العباسي أمثلة ، ونماذج كثيرة تشير إلى تلك الحركة الأدبية التي هاجت حول أبي تمام وأهل البديع وسائر الخارجين على عمود الشعر ، قال الصولي : « ومن افراط في غصبيتهم على أبي تمام ما حدثني به أبو العباس عبد الله بن المعتز ، قال حدثني إبراهيم بن المدير ورأيت أنه يستجيد شعر أبي تمام ولا يوفيه حقّه بحديث حدثني أبو عمر بن أبي الحسن الطوسي وجعلته مثلاً له ، قال : وجه بن أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً وكنت معجباً بشعر أبي تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل :

وعاذل عذله في عذله . . . فظن أني جاهل في جهله

(١) العمدة - ١٢ - ص ٩٠ ، ٩١ .

(٢) الموشح - ص ٢٤٦ .

حتى أتممتها فقال : أكتب لي هذه فكتبتها له ثم قلت : أحسنه هي ؟
قال : ما سمعت أحسن منها ، قلت : إنها لأبي تمام فقال : خرق ، خرق . (أى
مزق مزق) . -

وقد كان هذا الفعل من العلماء على حد تعبير عبد الله بن المعتز مفرطاً في
في القبح إلا أن ابن الأعرابي لم يكن الوحيد في هذا الباب ، بل كان على شاكلة
المتعصبون للقديم من كبار الرواة ممن ذكرناهم وغيرهم من أمثال المدائني وأبي
حاتم السجستاني ، والزيبر بن بكار ، وعمر بن شبه ، وكان ابن الأعرابي يقول :
وقد أنشد شعراً لأبي تمام : إن كان هذا شعراً فما قالته الغرب باطل (١) .

وكان يقول بالإضافة إلى هذا ، إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس
مثل الريحان يشم يوماً فيدوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما
حركته ازداد طيباً (٢) .

وفي هذا يقول ابن رشيقي (٤٥٦ هـ) : هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه :
كالأصمعي ، وابن الأعرابي - أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره
هذا المذهب ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم إلى الشاهد وقلة
ثقتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لجامعة (٣) .

(١) انظر أخبار أبي تمام للصولي ، والتفصيلات في اتجاهات الشعر العربي
في القرن الثاني الهجري ، للدكتور محمد مصطفى مدارة ص ١٥٧ وما بعدها
، وفي مشكلة السرقات في النقد العربي ص (١٩١) .

(٢) الأغاني - ج ٩ - ص ٤٣ .

(٣) العمدة - ١٥ - ص ٩١ .

ولقد كان ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ومعه ابن رشيق وغيرهم من نقاد الشعر يكرهون هذه اللعاجة ، ولا يرضون أن تكون حكماً بين الرواة وروايتهم الشعر وبين النقاد وعدالتهم في النقد .

قال ابن قتيبة : ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبل من قلده أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه ، فإنني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شريف خارجياً في أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والاختل وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمر ابن العلاء يقول : لقد كثرت هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ثم صارت هؤلاء قدما عندنا ببعد العهد ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانيء وأشباههم (١) .

ولا أشك أن هذا الموقف المعتدل بين لجاجة القديم وجاذبية الجديد قد خدم النقدم الأدبي وأسهم في حفظ شعر المحدثين ، ولكن هذا الموقف المعتدل نفسه - على حد قول الدكتور د علي الزبيدي - إشارة إلى قلة اهتمام الرواة بالشعر العباسي ، ولولا أن أولئك الشعراء العباسيين المحدثين قد وجدوا من

(١) انظر مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة .

يقدر أدبهم ومن يتعصب لهم لا عليهم لراح أدبهم في عناد النسيان (١) .

أما الفئة الثانية فقد وقفت موقفاً وسطاً فهي تأخذ بمعايير عمود الشعر ، ولكنها تترك مكاناً للإبداع وحسن الصنعة والتجديد في الاستعارة مادامت لا تنبو عن الفوق العربي ، ومن الممثلين لها الآمدى والجرجاني والمرزوقى ، إلا أن الآمدى كان أقل الثلاثة قبلاً للجديد على نحو ما سنرى بعد قليل .

وهناك فئة ثالثة تهاجم القديم وتتعصب للحديث مثل « الصولى وضياء الدين بن الأثير » (٢) .

ويهمنا في هذا الفصل بعد السابق عرضه تصور مفهوم عمود الشعر عند أقطابه الثلاثة ، الآمدى ، والجرجاني ، والمرزوقى لئرى مكان الاستعارة عند كل منهم ومدى ما استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تقدمه لهم من مقاييس تجاذب كل منهم أطرافها بطريقة الخاصة .

تحدث الآمدى عن مذهبين ، مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون صنع الشعر ، بل يرسلون أنفسهم على سجيته ، ويمثلهم البحترى ، أما المذهب الثانى فذهب المتكلفين الذين يعدون فى معانيهم ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح واستنباط ويمثلهم أبو تمام .

وأصبح المناصرون لتضمين الشعر معانى فلسفية ونسجه على نحو معين من الغموض يستلزم الغوص وراء معانيه وتطريز عباراته بحلى متعددة مقصودة ، أصبح هؤلاء يتصورون لأبى تمام ويفضلونه على البحترى ، وأصبح الفريق

(١) د. على الزيدى - فى الأدب العباسى - ص ٧٩ .

(٢) انظر المثل السائر لابن الأثير .

الآخر المؤثر لبساطة المعاني الشعرية ووضوحها وسلامة الديباجة من تكلف الحلي اللفظية يؤثرون البحترى ويفضلونه على أبي تمام ، ولقد وضع الآمدى ميول الفريقين حين قال :

« فإن كنت - أدام الله سلامتكم - ممن يفضل سهل الكلام ، وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والروثق ، فالبحترى أشعر عندك ضرورة ، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ماسوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لاجالة ،^(١) وعندما آل أمر البديع إلى أبي تمام أكثر منه وأفرط فيه وتغلغل الاتجاه الجديد في تعبيراته واستعاراته حتى بدا شعره للوهلة الأولى مخالفا لنسيج الشعر العربى المألوف ، مما دعا ابن الأعرابي إلى أن يقول : « إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل » ،^(٢)

إذن - اتخذ الشعر لدى البحترى مذهب المحافظة على التقاليد الشعرية المتوارثة والالتزام بعمود الشعر واتخذ مذهب التجديد شكله ومضمونه لدى أبي تمام وقد سئل البحترى عن أبي تمام فقال : « كان أغوص على المعاني منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه » ،^(٣) .

إن الذى يهمنا فى نقد الآمدى لأبى تمام هو موقفه من استعاراته ، ومفهوم الاستعارة عنده وعند الاتجاه المحافظ فى نقدنا العربى الذى يؤثر

(١) الموازنة - ١٢ ص ٧ .

(٢) الموازنة - ١٢ - ٦٩ (وانظر أخبار أبى تمام للصولى) .

(٣) الموازنة - ١٢ - ١٢ وما بعدها

الصياغة الجاهلية القديمة . فالآمدى غير راض عن كثير من استعارات أبى تمام ، وقد خصص جزءا من كتابه ناقش فيه ما احتواه شعر أبى تمام من قبيح الاستعارات ولكن ما الذى لا يعجب الآمدى فى استعاراته ، وما السر فى عدم تقبله إياها ، وهل هناك حدود معلومة للاستعارة الحسنة والاستعارة القبيحة ؟

لقد اعتمد الآمدى فى نقده استعارات أبى تمام على أنه نسج استعارات مخالفة لما ألفه العرب ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ، لقد عول فى شعره - على حد قول الآمدى - عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة إلى الخطأ^(١) ونحن إذا ذهبنا إلى الآمدى لنسأله عما وضعه من مقاييس لهذا الحكم أجاب بمقياس عام غير محدد ، قائلا :

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشابه فى بعض الأحوال أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تقة بالشئ الذى استعيرت له وملائمة لمعناه ، (٢) .

ومثل هذا القول كثير مما نجده فى موازنته متفرقا فهو يقول مثلا ، « إن حدود الاستعارة معلومة ، ويقول : « إن للاستعارة حدا معلوما تصلح فيه فإذا جاوزته فسد » ، وتتردد لديه تعبيرات أخرى مثل قوله : « استعارات فى غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب » ، وقوله : « وما من شئ هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة » ، وقوله : « فقربت الاستعارة هاهنا من

(١) السابق .

(٢) الموازنة - ١ - ٢٥ .

الصواب قليلا (١) .

إن هذه النزعة لدى الآمدى نزعة كلاسيكية وغير دقيقة تذكرنا باتجاه المبرد صاحب الكامل، في وصف التشبيه بأنه مصيب، وقريب، وقاصد، ومفريط ومتجاوز، دون أن يكون هناك بشئ بين صفة وأخرى لتحديد ما يعنيه بكل هذه المصطلحات .

وماذا يريد الآمدى من وراء ذلك ؟ والإجابة : لا أشك في أنه يريد عدم الخروج على المؤلف ، وإرضاء الشعور العام وذوق الجماعة - أى العرف اللغوى .
الآمدى إذن ناقد محافظ بهذا الموقف الذى حدد ، وتلك المصطلحات التى أورد ، ونعود بعدئذ لنطرح سؤالاً مهماً وهو :

ما الاستعارات التى عابها الآمدى على أبى تمام ؟ ، ذلك لنحاول الوقوف على ما فيها من سمات وخصائص ومعرفة ما لا يرضى المحافظين في بناء الصورة الاستعارية وما يرضى المجددين فيها .

لقد عرض طائفة من الاستعارات المعيبة عند أبى تمام مثل قوله في وصف قصيدته :

تَحْمِلُ بِفَتَاخِ الْمَجْدِ حَتَّى كَأَنَّهَا عَلَى كُلِّ رَأْسٍ مِنْ يَدِ الْمَجْدِ مُتَقَفَّرَةٌ
لَهَا بَيْنَ أَبْوَابِ الْمُلُوكِ مَزَامِرٌ مِنَ الذِّكْرِ لَمْ تَنْفُخْ وَلَا هِيَ تَزُمُّ
وقوله :

جَذِبَتْ نَدَاهُ غَدْوَةَ السَّبْتِ جَذِيَّةً فَفَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ

وقوله يرثي غلاماً :

أنزلته الأيام عن ظهرها بعد إنبات رجله في الرء كاب

وقوله في صروف النوى :

وكم أحرزت منكم على قبح قدّها صروف النوى من مرفف حسن القدّ

ويقول في هذه الأبيات : « وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً
فجعل كما ترى مع غثائه هذه الألفاظ للمجد يداً ، وللقصائد مزامر ، إلا أنها
لا تنفخ ولا تزمز ؛ وجعل للأيام ظهراً يركب ، وجعل لصروف النوى قدّاً (١) .

ويورد أيضاً قوله :

يادهر قّوم من أخذت عليك فقدّ أضججت هذا الأنام من خرّك

وقوله :

سأشكر مفرجة اللب الرّخي ولين أخادع الدهر الآبي

وقوله :

فضربت الشتاء في أخذ عيّة ضربة غادته معوداً ركوباً

وقوله :

فما ذكر الدهر العبوس بأنه له ابن كيوم السبت إلا تبسّماً

وقوله :

حتى إذا أسود الزمان توضحوا فيه فغودد وهو منهم أبلق

وقوله :

تروح علينا كل يوم وتفتدى خطوب يكاد الدهر منهن يصرع (٢)

(١) الموازنة - ج ١ ص ٢٤٦ وما بعدها .

(٢) الموازنة - ج ١ - ٢٤٥ وما بعدها

ويقول الآمدى فى نقده الاستعارة فى الآيات السابقة :

« فقد تراه يخلط الحسن بالقبيح والجيد بالردىء ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعاراً للدهر ، ولو جاء فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعها فى موضعه ما قبح نحو قول للبحتري : (وأعتقت من ذل المطامع أخدعى)

فأما قوله : « فضربت الشتاء فى أخدعيه » ، وإن ذكر الأخدعين هاهنا على قبحها أسوغ لأنه قال : « ضربة غادرته عوداً ركوباً » ، وذلك أن العود والمسن من الإبل ، والبحير أبداً يضرب على صفحتى عنقه فيذل فقربت الاستعارة هاهنا من الصواب . »

ويجب أيضاً على أبى تمام استعارته فى قوله :

وكان أقيده النوى مصدوعة حتى تصدع بالفراق مفؤادى

فيقول : وما أظن أحداً انتهى فى الجهل والعمى واللكنة وضيق الحيلة فى الاستعارة إلى أن جعل لصروف النوى قيداً ، وأقيده مصدوعة غير أبى تمام (١)

هذه نماذج من الاستعارات مما عابه الآمدى على أبى تمام ، ولعل المتفحص لها لا يجدها قد خرجت على طريقة العرب فى التشخيص والتجسيم فأبو تمام عامل الدهز فى الآيات السابقة - على سبيل المثال - معاملة الإنسان عندما تخيله مبتسماً أو أنه يصرع ، ويعتق أو غير ذلك مما نجمه من صور تدخل فى إطار الاستعارات التجسيدية أو للمكنية بالمصطلح البلاغى الخالص - ولا يشك أحد فى أن هذه الطريقة مألوفة عند العرب فلماذا يعيها إذن ؟ لقد أقرها مسن قبله

ابن المعتز عندما حاول تحديد معالم مذهب البديع ، وارتأها طريقة مألوفة لدى العرب ، ولكن المحدثين من أصحاب البديع تكلفوها ، ورواها أسرفوا فيها أحيانا ، ثم إن هذه الألوان وردت في القرآن الكريم ، وساق ابن المعتز من أمثلتها فيه قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » ، وقوله عز اسمه : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار » ، وقوله عز وعلا : « فصب عليهم ربك سوط عذاب » ، وثمة ملحوظة أخرى ، هي أن هذه الاستعارات المعيبة ليست كلها داخلة في النطاق الذي حدده الآمدى للمعيب من استعارات أبي تمام .

إذن ظاهرة التشخيص موجودة في الشعر العربي القديم وقد تنبه إلى هذه الظاهرة ابن المعتز والآمدى كما قلنا ، وأكد ذلك بسوق الأمثلة العديدة ، ومنها قول امرئ القيس في وصف الليل :

فقلتُ له لما تغطى بهانبيه وأرشف أعجازاً وناءً بكثكل

يقول الآمدى : (١)

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ، والاستعارات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه وتناقل صدره ، وترادف أعجازه ، وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويرقب تصرفه فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط وصدرنا متناقلا في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده لأن تغطى وتمدد بمنزلة واجهة صلبة وصالح أن يستعير

للصدر اسم الكاكل من أجل نموضه وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له .

ولما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حيثئذ لائقة بالشئ الذى استعيرت له . وملائمة لمعناه .

ويورد أيضا قول زهير :

صحا القلب عن سئلى وأقصر باطله وعُرى أفراس الصبّا ورواحله

معناه عليه بقوله : لما كان من شأن نى الصبا أن يوصف أبداً بأن يقال : ركب هواه ، وجرى فى ميدانه ، وجمع فى عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس وأن يجعل النزوع أن تعرى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شئ بما استعير له (١) .

ونحو ذلك قول طفيل الغنوى :

وجعلت كثرورى فوق ناجيه يقاتم شحم السنام الرّحل (٢)

فلما كان شحم السنام من الأشياء التى تقتات ، وكان الرّحل أبداً يتخونه وينقص منه ويذيقه ، جعله إياه قوتاً للرّحل وهذا من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى .

وكذلك قول عمرو بن كلثوم :

ألا ابلى النعمان عنى رسالة فجدك حولي ولؤمك قارح (٣)

لما جعل مجده حديثاً غير قديم حسن أن يقول : (حولي) ، لأن العرب إذا

نسبت الشيء إلى الصغر وقصر المدة قالوا : «حولى» ؛ لأن أقل عدد الاحوال أى السنون ، حول واحد ، ولهذا قال حسان بن ثابت :-

لو يدرب الحولى من ولد الذئب رعيها لا تدبثها الكلوم^(١)

لم يرد بالحولى من ولد الذئب ما أتى عليه الحول ، ولكنه أراد بالحولى أصغر ما يكون من الذئب ، وبما يدل على صحة هذا المعنى ، وأن الحولى إنما يراد به الصغر دون معنى الحول قول الراجز :-

(واستبقت بمحذف حولي الحص) ، فأراد بحولى الحصى ما صغر منه ، ولما جعل لؤمه قديما حسن أن يقول : « قارح » ، والقارح المسن من الإبل . ونحو ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألقيت كل نيمعة لاتفع^(٢)

لما كانت المنية إذا نزلت بالإنسان خالطته ؛ صلح أن يقال : نشبت فيه ، وحسن أن يستعار لها اسم الأظفار ، لأن التشوب قد يكون بالظفر ، وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى : « فصب عليهم ربك سوط عذاب »^(٣) ، لما كان الضرب بالسوط من العذاب استعير للعذاب سوطاً ، فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب .

ويورد أيضا قول « لبيد بن ربيعة » :

وغداة ريح قد كشفت وقرّة . إذ أصبحت يدي الشمالين مامها^(٤)

(١) الموازنة - ١ - ص ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ،

(٢) (الفجر - ١٣) :

(٤) الموازنة - ١ - ص ٢٥٦ .

ونضيف من أمثلة هذا النوع من الاستعارات ، والشعر الجاهلي يزخر به ويمتلئ ؛ قول زهير بن أبي سلمى في الحصين عندما شد على العبي غدرًا من غير أن تعلم بذلك بيوت كثيرة :-

فشد ولم يفزع بيوتا كثيرة^(١) لدى حيث ألفت رحلها أم قشعم^(٢)
فللمنية رحل يحط .

وقوله أيضا :

رأيت المنايا خبط عثواء من نصب
تمتته ومن تخبط على يمشر فيهرم^(٣)
والخنساء تقول في رثائها أخاها صخرا .

يا عين جودي بدمع منك مسكوب كلواؤ جبال في الأسماط متفكوب
لاني تذكرته والليل معكبر فني فؤادي صدع غير مشغوب
نعم الفتى كان للأضياف إذ نزلوا وسائل حل بعد النوم مشغوب
كم من مناد دعا والليل مكنع فكفست عنه جبال الموت مكرتوب^(٣)

فقد استعارت الصدع لبيان أثر الحزن القاسي على فؤادها بجامع وضوح
الأثر ، ثم استعيرت الجبال للجوع والتعب والضنى بجامع توصيل كل منها إلى
الموت .

(١) المملقات - ص ٨٣ .

(٢) مملقات الزوزني - ص ٨٦ .

(٣) ديوان الخنساء - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ١٤

والنابغة يقول:

دعاك الهوى وأستجلبتك المنازل وكيف تصابي المرء والشبيب شامل
وقفت بربع الدار قد غير البيلى معارفها والساريات الهواطل
أسائل سعادى وقد مر بعدنا على عرصات الدار سبع كوايل (١)

فالهى لا يدعو، والمنازل لا تستجبل، والتشخيص فى الاستعارتين واضح -
والمزرد أخو الشياخ يفخر بشجاعته فى الحروب فيقول :

ولانى أرّ الكبش والكبش جامع ومأرجع رمحى وهوربان ناهل
وعندى إذا الحرب العوان تلقّحت وأبدت هودىها الخطوب الزلازل (٢)
فالرمح يرتوى والحرب ناقة لاقح، وقد أتى بهما الشاعر على سبيل الاستعارة
المكنية التبعية.

وذهير بن أبى سلمى يقول فى «هرم المرى» مادحا :

إذا مضت به لهوات شغرى يشكار إليه جانبه سقيم (٣)
والشغرى موضع يتقى منه العدو، واللهوات جمع لهاة (بالفتح)، وهى
مدخل الطعام فى الحلق، وفى البيت استعارتان، حيث استعار اللهاة لمدخل
الشغرى، ويريد أفواه الثغور، والاستعارة الثانية (جانبه سقيم).
وامرؤ القيس يستعير الجبل الذى رثت معاقده وصلاته لتغير موقف
حبيته وما حدث من انهيار وقتور لعلاقتها، فيقول :-

(١) ديوان النابغة الذبياني - ص ٤٨ .

(٢) مفضليات الضبي - قصيدة ٦٧ - ص ٩٥ .

(٣) الديوان ط بيروت - : الصناعتين - ط ١ - ص ١٢٧، ٢٧ ص ٢٩١

تَنَكَّرْتُ لَيْلَى عَنْ الْوَصْلِ وَنَاتٍ ، وَرَثٌ مَعَا قَدْ لَمَّ (١)
وسلمى بن ربيعة يقول :

وَمَنَاخٍ نَازِلَةٍ كَفَيْتُ وَفَارَسٍ نَهَيْتُ قَنَاقِي مِنْ مَطَاهٍ وَعَلَّتْ (٢)
فقد أناخ النازلة كما تناخ الناقة ، وقد سقى رنحه من دم ظهر عدوه ، وخص
الظهر ليعلم أنه قد ولي وأدبر ، كل ذلك على سبيل الاستعارة والتجسيد .
وتأبط شرا يقول في سيف صديقه :

إِذَا هَزَّةٌ فِي عَظَمٍ قَرْنٍ تَهَلَّتْ نَوَاجِذُ أَنْفَوَاهِ الْمَنَائِمِ الضُّرُوحِ (٣)
فقد جعل التواجد تهلل وتلمع لمعان البرق في فم المنايا التي تضحك كأنها
إنسان فرح مرور .

ولبيد بن ربيعة يقول في منظر غروب الشمس وحلول الظلام : (٤)
حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَدَا فِي كَافِرٍ وَأَجْنَنٍ عَوْرَتِي الثُّغُورِ ظِلَامُهَا
فقد جعل للشمس يدان تلقيها في يد الليل وهو الذي ساء كافرًا أي سارًا .
وأبو القيس بن الأسلت الأنصاري يقول :
مَنْ يَنْقُ الْحَرْبُ يَجِدُ طَعْمَهَا مَرًّا وَتَحْسِبُهُ بِجَمْعِ جَانَحٍ (٥)

(١) ديوانه - ط دار المعارف - ص ٢٠٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة - ٢٨ - ص ٥٤٩ - ٥٥٠ .

(٣) نفسه - ص ٢٣٥ .

(٤) ديوان لبيد (ط الكويت) - ١٩٦٢ - ص ٣١٦ .

(٥) مفضليات الضبي - ق ٧٥ - ص ٢٨٤ .

والممزق العبدى يقول :

كأني قد رماى الدهر عن معرض بذات بلارش وانفواق^(١)

ويقول :

تبيت الحموم الطارقات يبعدنى كما تعثرى الأهوال رأس المطلق^(٢)

فالمهر يرميه بأسهمه والحموم تزوره وتموده .

ويقول أبو الطمغان القينى : (حنظلة بن الشرقى من بنى كنانة) :

وإني من القوم الذين هم هم إذا مات منهم سيد فقام صاحبه

أضاعت لهم أحسابهم ووجوههم دجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه

وما زال منهم حيث كان مسودا تسير المنايا حيث سارت ركابه^(٣)

ويقول :

حجنتى حانيلت الدهر حتى كأني خاتل بدنو لصيد

قصير الخطير بحسب من رآنى ولست قصيراً أنى بقيد

تقارب خطور رجلك ياسويد وقيدك الزمان بشر قبيد^(٤)

فقد جعل الزمان بما يقيد بما يحدثه تقدم السن من عجز عن الحركة .

ويقول الحارث بن بدر :

(١) نفسه : ق ٨٠ - ص ٣٠٠ .

(٢) الأصمعيات - ق ٥٨ - ص ٩٦٤ .

(المطلق = الملدوغ) .

(٣) أمالى المرتضى - ١ - ١٦٨ .

(٤) نفسه - ص ٢٨٥ - ١٠٨٦ .

وشيب رأسي واستخف حلتومنا رعود المنايا فوقنا وبروقها
وانا لتستعلى المنايا نفومنا وترك أخرى مرة ملتوقها
رأيت المنايا بادئات وعودا إلى دارنا سهلا إليها طريقها (١)

فالأسياف سحاب يرعد والمنايا تستعلى وتذهب وتجيء .

والأمر ليس مقصورا على الاستعارة في الشعر، بل نرى النزعة نفسها فيما
ورد منها في نصوص النثر الجاهلي أيضا .

فها هو ذا أكرم بن صيفى يقول في إحدى وصاياه :

« قد حلبت الدهر أشطره ، فعرفت حلوه ، ومره ، ادرعوا الليل ، واتخذوه
جملا ، وقوله : « ادرعوا الليل فإنه أخفى للويل » (٢) .

ويقول أيضا : ان أهل هذه الدار سفر ، لا يحلون عقد الترحال إلا في غيرها
وقد أتاك ما ليس بمردود عنك (٣)

فقد اختبر الدهر شطريه خيره وشره فعرف ما فيه ، وهذا مستعار من حلب
أشطر الناقة، وذلك إذا حلب الرجل خلفين من أخلافها ثم يحلبها الثانية خلفين أيضا .

وفي قوله الثانى يشبه رحلته التى ينتقل فيها من مكان إلى مكان بجبل : فى
عقد يفك على مراحل .

(١) الأغاني (ط دار الكتب) - ٢١٢ - ص ٢٠ .

(٢) الأغاني (ط وزارة الثقافة) - ١٥٢ - ص ٧٠ .

، أمثال الميداني - ١٢ - ص ١٩٥ .

(٣) العقد الفريد - ٢٢ - ص ٣٥ ، ٣٢ - ص ٣٠٧ .

والحرث بن عباد البكري مبعوث النعمان بن المنفر في وفده لكسرى يقول:
«للهن أبعدت الحرب قسدا وأحبها وهي تصرف بها، إذا جاشت نارها
وكشفت عن ساقها، جعلت مقادها رمحي؛ وبرقها سيفي؛ ورعدها
زئيري (١)».

والمليح بن عوف من وفود العرب لتعزية «سلامة ذا فاش»، لموت ابن له
يقول:

«أيها الملك: إن الدنيا تجود لتسلب وتعطي لتأخذ، وتجمع لتشتت، وتحلى
لتمر، وتزرع الأحزان في القلوب بما تفجأ به من استرداد الموهوب، (٢)
فالأحزان بما يزرع».

وأكرم بن صيفي في وصية لابنيه ورهطه يقول:

«من سلك الجدد أمن العثار، ولن يعدم الحسود أن يتعب قلبه، ويشغل
فكره، ويؤثر غيظه (أي يوقدة) ولا يتجاوز مضرته نفسه.
فالغيظ مما يوقد ويشعل».

ثم هناك عدد من الأمثال مما يدخل في دائرة النثر أيضا مما جاء على وزن
أفضل بخاصة، تعرض لنا ألوانا من التشخيص الفني، وكلها تمثل نماذج من
الاستعارة التشيلية الجاهلية، فقد وصف العرب الرجل بالحماقة؛ وهي بقلة خضراء
معروفة، فقالوا: (أحمق من رجلة) لأنها تنبت في مجارى السيول فتجرفها،
ووصفوا الأرض بكثامة السر، فقالوا: (أكرم من الأرض)، وسموا الحيوان

(١) المعقد الفريد - ١ - ١٠١.

(٢) أمالي القالي: ٢ - ١٠١.

بما ينعت به الناس ، فقالوا : (أطيئ من ذباب) ، (وأذل من بذج) أى
الحمل ، و (أبر من هرة) ، وفى ذلك تصوير فنى رائع مؤثر وموح . (١)

ولماذا لا نقول إن المجاز والتشخيص أسلوب جرت عليه اللغات السامية جميعا
وآثرت استخدامه فى كلامها إلى حد كبير ، فقد شخصت العبرية ما لا يعقل ،
فبشت فيه حياة آدمية عاقلة شاعرة ، وتردد هذا التشخيص الفنى فى أقوال
العهد القديم (٢)

هذا ، وإذا كان من العلماء من يرى أن إسناد الحياة إلى الجاد وإسناد صفات
الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية وغيرها من بقايا العقائد القديمة التى كان
يمتدحها ولا يزال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التى ترى أن الحياة تعم جميع
الظواهر الطبيعية ، فإن فريقا آخر يرى أن فى هذا المذهب بعدا عن الحقيقة
ويقرون هذه الظاهرة إلى قوة الوجدان الإنسانى إلى درجة أنه يمتدح فى شمل
ما يحيط به من الكائنات ، فالأساس العقلى لهذه الظاهرة فى رأى الفريق الثانى هو
عمق العاطفة وسعة الخيال ، وهذا هو مارجحه الباحثون المحدثون (٣) .

لأن ليس للامدى أن يعيب على أبى تمام استخدامه التشخيص مادام هذا
يتبع الأسلوب العربى القديم والموجود فى القرآن الكريم وفى الشعر الجاهلى .
والحقيقة إن المأخذ هنا يتصل بطريقة استعمال التشخيص داخل قالب

(١) مجمع الأمثال - ط يحيى الدين - ١٢ - ص ١١٦-٢٢٦-٢٨٥-٤٣٨-٢٢٥

(٢) د. عبد المجيد عابدين - انظر الأمثال فى النثر العربى القديم - ص ١٠٨-١٠٩-١١٠

(٣) د. أمد عبد القادر - دراسات فى علم النفس الأدبى - ط ٤٩ - ص ٤٤، ٤٥، ٤٦

الاستعاري دون أن يتصل بمجرد استخدامه في حد ذاته ، إلا أن الآمدى لم يحدد مفهوم الحرية المسموح بها للشاعر لاستخدام هذه الوسيلة اللغوية البلاغية . ونعود لنسأل ما مفهوم الاستعارة والتشخيص أساسا وهما اللذان لفتا نظر الآمدى في شعر أبى تمام وعده خارجا بسببها عن طريقة العرب مع أنهم استخدموه لنستطيع أن نحكم أو نوضح إلى أى مدى ينبغى للشاعر أن يلتزم باستعارات سابقه سعيًا وراء الإلفة ، وهل تظل التعبيرات القديمة تؤدي الهدف نفسه لدى الشاعر المجيد ؟

ويجيب عن هذا التساؤل « سيسيل داي » ، حيث يقول : إن وظيفة الشعر هي الكشف المستمر عن طريق التصور وقدرته على أن تصنع استعاراته العلاقات الجديدة داخل ذلك النظام وإعادة الكشف عن العلاقات القديمة واستدعاؤها (١) .

معنى ذلك أن عالم الشاعر عالم واسع ، ومن خلال رؤيته الخاصة ، يستطيع أن يحس تماثلا بين الكائنات ويدرك الوحدة بين أجزائها مما لا يستطيع أن يدركه الرجل العادى ، وحينما يريد أن يقيم جسرا بين هذه العوالم المختلفة ويربط بينها فى نظام واحد فإنه يلجأ إلى الاستعارة والتجسيم لكي يبرز من خلالها فكرته وحسه وانفعاله ، ومواقفه :
من أجل ذلك يقول العقاد (٢) :

Lewis (C.D.) The poetic Image 34,

(١)

(٢) عباس العقاد . ابن الرومى ، حياته من شعره - ٢٩٦-٢٩٧ وانظر قضية

التشخيص فى التصوير (ص ٢٣٥) من كتاب عباس محمود العقاد ناقدا العبدالحى
دياب .

ولكى تكون الصورة الشعرية جيدة ، فلا بد من التشخيص الذى هو ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقفه تلك الیقظة ، وهى هامة جامدة ، صفر من العاطفة ، خلو من الإرادة.

معنى ذلك أن الاستعارة إذا كانت وسيلة من وسائل الربط بين عوالم كثيرة لم يكن بينها رابط سابق ، فإنها أيضاً وسيلة للتعبير عن زوايا خاصة يرى الشاعر العالم من خلالها ، ولذلك فإن الشاعر المطبوع لا يشترك مع غيره فى عالمه بل إن له رؤيته الخاصة التى ترجع أساساً إلى ثقافته ومشاعره ، وتجاربه الذاتية ، ومن هنا ينبغى أن تتميز استعارته وصوره عن سواها بوصفها انطباعات خاصة به يشهد له بإبداعه الفنى وبأصالته الفنية وتفرد هذه الأصالة ، وتلك الذاتية .

يقول دهربرت ريد:

إننا يجب دائماً أن نكون مستعدين للحكم على الشاعر بما فى استعاراته من قوة وأصالة وذاتية ، يقول أرسطو : إن أعظم شيء أن نتحكم فى الاستعارة فهذا وحده لا يمكن لأحد أن يشاركك التعبير فيه ، وهذا هو ما يميز العبقرية الشعرية (١) .

وإذا ذهبنا إلى «روبرت ترايسترام كوفن» وجدنا أن الشعر عنده يمثل «أوضح الصور الفنية وأكثر الأشياء المرئية ثباتاً بالذهن دائماً أشياء كذلك التى نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها ونتذوقها ونشمها ، فيما نجد أيضاً لى «بليس

برى، (١).

وماذا بعدئذ عند «جكبير»، و«سبنر»، و«كيتس»، و«براوينتنغ»،
و«توماس»، و«دون»، و«اليت»، وغيرهم من الشعراء بالشبهة لاستخدام
هذا النوع من التصوير الاستعاري؟

لقد استطاعت الناقدة الانجليزية المعاصرة (كريستين بروك روز) **Christine-Broke Rose** أن تضع أيدينا على كثير من النصوص التي تؤكد شيوع
ظاهرة التجسيم والتشخيص في الشعر الأوربي (٢):

على هذا فالاستعارة والتشخيص ليسا في الاستعمال الأمثل لإدلالة
على عالم الشاعر ورؤيته الخاصة، وينبغي على الشاعر أن يحافظ على هذه
الخصوصية والأصالة في استخدامهما مادام الشاعر ليس هو من سبقوه بالضرورة،
هذا ما يختص بمسألة التعبير وجواز التجديد فيه من جانب الشاعر وعلاقات
أدواته بفنه.

وهناك جانب آخر يجدر بنا أن نلاحظه وهو جانب الملقى، فاللغة إذا كانت
وسيلة للتوصيل لا يكفي فيها الإفهام فقط، ولكي نوظفها الإمتاع، وبطبيعة
الحال يعتمد هذا الإمتاع على عوامل كثيرة تتصل بطريقة استخدام الأدوات
درجة الوضوح للكلية، والتي تختلف من عصر إلى عصر. وهناك الذوق العام
الذي ربما رضى بصورة في فترة ما ثم نراه ينفر منها في فترة أخرى.

فحين يقول أبو تمام مثلاً:

(١) محمد عناني - النقد التحليلي - ص ٥٩ - ٦١.

(٢) **Christine-Broke Rose A Grammar of Metaphor 224**

رقيق حواشي الحلم لو أن حذوه بكفّيه ملغائيت في أنه ببرد
هذا البيت لم يفهمه المتقدمون وعلى الأخص الأمدى ، لأنهم لم يألوا هذه الصورة
، صورة الحلم بالكفين ، وتشبيهه بالبرد ، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل
قول الشاعر في هذا البيت :

أحلامنا تزن الجبال رزانةً وتخال لنا جناتاً إذا ما نجتهم مل
فالرجل الحليم هو الثقيل ، فأما هذا الحلم الذي يوصف بأنه رقيق الحواشي ،
فهذا شيء لم تعرفه العرب ، ومن المحقق أن هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه
بهذه الصورة الغريبة ، وهي الحلم في كفيه ، وكيف يكون الحلم في الكفين ؟
ولكن هؤلاء النقاد لم يقدرُوا الفرق البعيد جداً بين عقلية أبي تمام وعقلية الشعراء
المتقدمين والذين قلدهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال ، فأبو تمام رجل
حضري وهو إذا مدح فإنه يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو إذا وصف
الخلفاء بالأناني والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التي
تزن الجبال ، لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس ، وثقل السمع كما كان
يستحسن من قيس بن عاصم أو من معاوية بن أبي سفيان ، وإنما كان العصر عصراً
آخر وكانت لأهله حضارة هي على أقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية
حضارة أرستقراطية مرفهة تظهر فيها الدعة ، (١) .

إذن فالعصر العباسي الذي تعددت فيه الثقافات واختلطت الفنون والآداب
المستحدثة ، وازدهرت فيه الحضارة بوجه عام ، هذا العصر لا يكفي للتعبير عن
مشاهره صور واستعارات زهير وأمرئ القيس . لقد عبر أولئك عن لون
من الحياة يختلف إلى حد بعيد جداً عن ذوق وثقافة هذا العصر الجديد . فالجتماع

(١) د. طه حسين - من حديث الشعر والنثر (ط ١٠) ص ١٠٤ .

بعد لم يعد مجتمع الاستعارة الجاهلية الملتزمة بذوق عصرها وطريقة أهلها في صوغها وتركيبتها وتصورها - وعندما يأتي شاعر فيخرج على حرفية هذه التعبيرات القديمة فينبغي العلم بأن المسألة لديه لا بد أن تكون أعمق من مجرد التعبير الشكلي وترداد ماسبق ، فاللغة العربية تتطور تطور أصحابها دوماً وصورها المجازية مظهر أصيل من مظاهر هذا التطور .

لذلك فقد حق للصولي وهو يتحدث عن خصوم أبي تمام وصفهم بأنهم كسالى تعودوا أن يواجهوا لوناً معيناً من تعبيرات القدماء وبالتالي فقد كرهوا أن يواجهوا هذا اللون الجديد من الاستعارات بما لم يألفوا ويسمعوا من قبل على لسان القدماء من الشعراء الجاهليين والإسلاميين .

يقول الصولي : أما ما حكى عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه فلا ننكر أن يقع ذلك منهم ، لأن أشعار الأوائل قد ذلت لهم وكثرت روايتهم لها ، ووجدوا أئمة قد راضوا لهم معانيها فهم يقرءونها ما لكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها ، وعيب رديتها ، وألفاظ القدماء وإن تضاءلت تشابهه وبعضها آخذ بركاب بعض فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه ويقولون على صعبها بما ذلوه ، ولم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ولا رواة كروايتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه فجهلوه وعادوه (١) .

نستطيع أن نقول بعدئذ : إن مسألة اتهام المحدثين بالخروج على عمود الشعر لم تكن إلا مسألة عدم إيلافهم هذا الشعر الجديد مما يطبع الذوق ويطويعه .

(١) أبو بكر الصولي - أخبار أبي تمام - ص ١٠ .

وإن السرف في حملة النقد والبلاغيين العرب على التشخيص والتجسيد في الاستعارات الجديدة مرجعه من وجهة نظري إلى أنهم ربطوه بالتشبيه أساساً ، ووضعوا نصب أعينهم طرفي التشبيه اللذين حذف أحدهما وارتاعوا عند ما رأوا بعد المسافة بينها أو غرايتها في الاستعارة.

من هنا رأيت الدكتور شوقي ضيف يفضل أن تفصل هذه الصيغ من التصوير عن الاستعاره ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم التشخيص personification وفصلوه عن المجاز Metaphor وقد كان يسميه أرسطوا قوة وضع الأشياء تحت العين (١) .

ولكنني لا أرى هذا الرأي ، فكيف يفصل التشخيص عن الاستعارة والصور الاستعارية ، المكنية تقوم على التشخيص وفق ما عرضنا فيما سبق . وهل يفصل اللفظ عن معناه ، والشكل عن مضمونه ؟ ، ولعلني أرى أن فصل التشخيص عن الاستعارة إنما هو فقط رغبة في تحديد وتخصيص المصطلحات الدالة .

ليس معنى ما قلناه عن ظاهرة التجديد في الصور الاستعارية لدى أصحاب البديع من أمثال أبي تمام أنهم وفقوا تماماً فيما قصدوا إليه . قلقد جاء الكثير مما حاولوه متكلفاً وخاصة لدى أبي تمام (٢) .

فالتجسيد في حد ذاته لم يكن عيباً بدلالة وجوده في استعارات الشعر الجاهلي ولكن العيب كل العيب في طريقة التجسيد والإيغال في صورته مما يذهب بالأصالة

(١) د. شوقي ضيف - الفن ومذاهبه في الشعر العربي - ط ٢ - ١٥٨ .

(٢) فقد عارض النقاد الآمدى في قوله مثلاً :

أنزلت الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله في الركب
واتفقوا جميعاً على ردأه استعارته وعدم توفيقه في صياغتها .

ولا يتفق مع طبيعة الإبداع الفني ، ووظيفة الاستعارة ، وما يعد خروجاً بالفعل عن مذهب العرب في استعاراتهم ، وصور أبي تمام لم تكن كلها مما نقده الأمدى غثه متكلفة خارجة عن عمود الشعر الذي أوضح فيه الأمدى ضرورة القرب بين المشبه والمشبه به وعدم وجود مسافة بعيدة بينهما ، ولكن ما جاء منها متكلفاً نبأ عن الذوق المحيط به وأثار ثورة الناقدين عليه ، وكان ذلك شيئاً طبيعياً لا بد أن يحدث .

إذن لا داعي لهذه الخصومة العنيفة لأصحاب الجديد ١١ - إن الشعر الحديث بدأ يفرض نفسه ويوجب على الناس جميعاً الاعتراف به والنظر إليه ، وليس أدل على ذلك من موقف أبي عمرو بن العلاء الراوية المشهور حيث يقول : لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياتنا بروايته (١) ، وليس أدل على ذلك أيضاً من أن المتعصبين للقديم لم يتصلبوا في كراهتهم للحديث طوال حياتهم فكان بعضهم يبدل موقفه فيعجب في النهاية بالشاعر المحدث ويروي له ويشير إليه . لقد كان المبرد كما يقول ابن المعتز لا يني أبا تمام حقه ، ثم غير رأيه فيما بعد ، وما مات إلا وهو منتقل عن جميع ما كان يقوله ومقر بفضل أبي تمام وإحسانه ، (٢) .

معنى ذلك أن عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم إلا بها لا تستطيع أبداً أن تهون من أمر الشعر الحديث بما فيه من استعارات جديدة ، ولكن الخطأ الذي وقع فيه الأمدى في رأيه أنه حصر خصائص عموده في محيط

(١) العمدة - ١٢ - ص ٩٠ ، ٩١ .

، البيان والتبيين (ط. هارون) ١٢ - ص ٢٢١ .

(٢) أخبار أبي تمام - ص ٢٠٤ .

البيئة البدوية الجاهلية ، ولم يكن عمود الشعر عنده مجموعة عامة من الخصائص والصفات تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع أزمته ومراحله . وذلك مما يجوز معه اختراع معان جديدة أو الاتيان بأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التي وردت في الشعر القديم واستعملها الجاهليون والإسلاميون ، وهذا لا يلغى بالطبع أن مبدأ الوضوح وعدم الإغراب ، وصدق الدلالة المستفاد من الجبه التي كانت عليها الاستعارة الجاهلية والتي كانت الملمح المهم في عمود الشعر مبدأ مهم وضروري ، ويعد صفة تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع الأزمنة طالما أنه في هذا الشعر أو ذاك ، ولو أن الآمدى تفحص شعر أبي تمام من هذه الناحية لأمكنه أن يخفف إلى حد كبير من نقده ولاعترف بجديده فيه دون أن يتشدد أو يسرف في الاحتكام الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب وحسب .

يقول الدكتور محمد زكي العشماوي في هذا الصدد: « وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر القديم ، ومبدأ الوعي الكامل بالتقاليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرته أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحول بين الفنان وبين التطور الذي تنشده ، فنحن لابد من أن نحتكم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة ، (١) »

ونضيف : إننا نقدر موقف الآمدى ، ونعلم لماذا نصب نفسه حامياً ومدافعاً عن القيم القديمة في الشعر بما فيه من استعارات وصور ، فقد وجد نفسه

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة (ط أولى) - ٤١٥ ، ٤١٦ .

أمام شاعر يزعم بخروجه على طريقة القدماء في صياغة الاستعارات قد حقق ما لم يحققه الأولون ، ولما كان من واجب الآمدى ألا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردده إلى القديم ، وبعد أن يضعه معه جنباً إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر وإلى المتوارث القديم لجعله فيصلاً في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه .

ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر ، إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى هو الحكم الأخير في القضية إذا وقفنا عنده ولم تتجاوزنه ، وهذا ما قرره الدكتور محمد مصطفى هداره أيضاً عندما ذهب إلى أننا إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا نكون بذلك قد فرضنا على الشعر لونا واحداً لا يتعداه ووقفنا به عند مستوى لا يتفق مع طبيعته (١) .

وليس أدل على موقف الآمدى المتشدد من نظرتة إلى اللغة حين قال : (اللغة لا يقاس عليها) ، وفي ذلك دليل على محافظته بحيث لا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير . وهذا هو السبب الذى اعتبر على أساسه كل من يخرج في اللغة على ما عرفه الأولون وانتهوا إليه مخطئاً ، وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الحكم العام يتنافى والفهم الصحيح ويحول بين الشاعر ورؤية الجديد في الأساليب والصياغة ، كل ذلك رأينا ينطبع في علاجه الاستعارية على وجه الخصوص ، وهو الذى عني بها ، وأفرد لها باباً خاصاً في موازنته .

وتجدر الإشارة إلى شيء آخر مهم ، وهو أن الآمدى استعد لتقبل الصنعة

(١) الدكتور محمد مصطفى هداره - انظر مشكلة السرقات في النقد العربى ص ١٨٨ وما بعدها .

إذا كانت في حدود مقبولة لا تبلغ الأسراف الشديد ، والبخس عندئذ مثال ذلك فهو على الرغم من أنه من أصحاب البديع وقد أكثر من فنونه وأشكاله شاعر ملتزم عمود الشعر لم يخرج على أصوله ، وكأنه مع الجرجاني حيث يقول :

وملاك الأمر ترك التكلف ورفض العمل والاسترسال للطبع ، ومع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفرة وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الروق وأخلاق الديباجة (٢)

هذا والذي ظهر لي من نصوص الآمدي ومن كلامه في الموازنة أنه يريد بالعمل والتكلف الإغراب وإثارة الوحشي من المعاني والألفاظ ، وهذا في نظره يقبل من الأعراب لأنه من وحى الفطرة ويرفض من شعراء الأمصار لأنه نتيجة التكلف : « لأن الأعرابي لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره ، ولا يستقي إلا من قلبه وأما المتأخر الذي يطبع على قوالب ويحذو على أمثلة ويتعلم الشعر تعلماً ويأخذه تلقناً فمن شأنه أن يتجنب المذموم ولا يتبع من تقدمه إلا فيما استحسن منهم واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، لأن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة العمل ، ولكل شيء حد إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطاً وما وقع الإفراط في شيء إلا شأنه وأعاد إلى الفساد صحته وإلى القبح حسنه وبهائه (٣) » .

(١) انظر مشكاة المرققات في النقد العربي - ص ١٨٨ وما بعدها .

(٢) الوساطة - ٣٤ ، ٣٥ .

(٣) الموازنة ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

على هذا فالفطرة هي الميزان ، وشعر الفطرة هو شعر الطبع ، ومن هذه الناحية فضل الآمدى البحرى على أبى تمام ، لأن البحرى من وجهة نظره كان يعتمد حذف الغريب والوحش من شعره ليقربه من فهم ساهميه إلا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة والصورة بعد الصورة في موضعها من غير طلب لهذا .

أما المخرجانى (٣٩٢ هـ) فقد استفاد مما كتبه الآمدى في هذا الصدد وهو يحاول أن يستفيد من مصطلحه فيستخدم هذا المصطلح استخداماً عابراً عارضاً فيحدد للشعر ستة عناصر يجعلها معيار المفاضلة والسبق بين الشعراء ، وعلى الرغم من أن هذه العناصر الستة هي عمود الشعر كما صرح المرزوق بعده إلا أنها هي مراده من عمود الشعر ، إذ إنه لم يصرح بهذا المصطلح ، وهو ما يشعر به قوله :

وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن
بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف
فأصاب ، وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثالها وشوارد
أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا
حصل عمود الشعر ونظام القريض (١) .

إننا لا نكاد نلمح هنا من عناصر الآمدى إلا ما يتعلق بالمقاربة في التشبيه ، فقد تحدث عنها الآمدى في الموازنة في معرض ذكر الاستعارة المستحسنة عند العرب ، معنى ذلك أن الاستعارة الجيدة تقوم على هذه المقايسة في التشبيه ، والتي

يشير إليها الجرجاني وإن كان الجرجاني يتحدث عنها فيما يتعلق بالتشبيه المحض على حين يتحدث عنها الآمدي في معرض ذكر الاستعارة التي هي عنده نوع من أنواع التشبيه .

أما شرف المعنى ، أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب واختيار الصفات المثلث إذا وصف أو مدح لا يبالى في ذلك بالواقع ، فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس كريما ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يمتدحه ذو الوجه الذى برح به الحب ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام لإبداء الإغراب لا مراعاة لصدق الموقف وصفات بمدوحه كما يراه (١) .

فأمرؤ القيس مثلا غير بليغ عندهم في وصفه الصادق لحبل البريد وجريها إذا حثت في قوله :

فللسوطِ الهوبُ ، وللساقِ دَرَّةٌ ۝ ولزَّجْر منه وقع أخرج مذهب (٢)
ولأنما الجيد قوله (وفيه استعارة) :

على سابعٍ يعطيكَ قبلَ نوالِهِ أفانينَ جرمى غيرَ كزٍّ ولا وانٍ
على حين أن الشاعر صادق في الحالين ، لأنه يصف في موقفين فرسين مختلفي الحال ، ولكنه التقليد وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق ، يقولون : ولأنما توصف الفرس بالسرعة في جميع حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك فتشبه

(١) نقد الشعر - ٤٣ ، ٤٤ .

الوساطة - ٣٧٣ - ٣٨٤ .

الصناعتين - ٢٧٤ .

(٢) ديوانه - طدار المعارف - ط ٣ - ٣٨٧ (واللهوب شدة الجرى) واللهيب

: شديد العدو ، والأخرج - الظلم مذكر النعام - ودرة - رفعة .

بالكواكب والبرق والحريق والريح والغيث والسيل (١) ،

وكان العسكري بعد هذا كله قد أقر بصحة المعنى البعيد وسلم به مع أنه هو والآمدى والجرجاني قد اتخذوا منه أساس التهمة التي وجهوها إلى أبي تمام، ومن هنا وحتى لا يبدو متناقضا مع نفسه عادليقول : إلا أن المعنى إذا صار بهذه المنزلة من الدقة كالمعنى ، والتعمية حيث يراد البيان عى (٢) .

أما صحة المعنى فيعنون بها ألا يقع خطأ تاريخي أو خطأ على حسب العرف السائد ، لذا عاب الآمدى على البحري قوله :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع . . . تلاحقن في أعتاب وصل تصرما (٣)
وذلك أن الآمدى يرى أن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه .

والأهم من ذلك ألا يخالف العرف اللغوي مما يباعد بين المستعار والمستعار له كقول أبي تمام .

إذا ما رَحَى دَارَتْ أَدْرَتْ سَمَاحَةٌ رَحَى كُلُّ إِنْجَازٍ عَلَى كُلِّ مَوْعِدٍ
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه (بالرحى) وهو قضاء عليه ذلك لا يكون إلا للإخلاف ، كما يقر العرف اللغوي (٤) .

وكقوله :

فلويت بالموعد أعناق الزرى وَحَطَمْتُ بِالْإِنْجَازِ ظَهْرَ الْمَوْعِدِ (٥)

(١) الصناعتين ، ٥٩ .

(٢) الصناعتين - ١٣ .

(٣) الموازنة - ٢٣ - ٣٤ .

(٤) الموازنة - ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٥) الموازنة - ١٥٢ .

والاستعارة في قوله : (حطم ظهر الموعد بالإنجاز) في الشطر الثاني - وهي مخالفة للحقيقة فكأنه باعد بين المستعار والمستعار له ، إذ كيف من ينجز وعده يحطم ظهره والمفروض العكس لأن من يخلف وعده هو الذي يحطمه لأن في الإخلاف بالوعد موتاً له ولأن إنجاز الوعد هو تحقيقه فهي استعارة سيئة .

والعرف اللغوي أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال :
أقبستني نورا أضاء أفقى إذا أريد بالنور العلم ، لأنه قد تقرر في العرف اللغوي الشبه بين النور والعلم وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والطيبة وبينها وبين الشمس ، وإذا أتى الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة ، فعندما يقول أبو تمام مثلاً :

وكان المظل بده وعود دخان للصنعة وهي نثار

فشبه المظل بالدخان والصنعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم ، ولو جعلت استعارة فقلت : (اقبستني ناراً لها دخان ، لم يحجز إذ لم يتقرر في العرف شبه بين الصنعة والنار) (١) .

والجواز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسب بها الأصل مثل (الوغى) فأصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى ، وفي هذا كله ما يدل على دلالة قاطعة على أن المجاز بما تفرضه اللغة فهو موضعى خاص بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه ، فلو خالف اللغة فيما يورده منه بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيباً كما في مثال استعارة الأسد للأنجر والحمار الصحيح الجسم ، وبمثل هذا عيب قول أبي تمام السابق لإيراده :

دقيق حواشي الحلم لو أن حلة بكتفك ما ماريت في أنه برد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالركة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والتقليل والزانة ، فيقال إنه : ثقیل ، وإنه يزن الجبل .

وقد يكون في هذا الباب ما تسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم لعادة أو عهد أو مشاهدة أو ميراث كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتركة النعامة ، ولعل في الأمم من لم يرها ، وحمرة الحدود بالورد والتفاح وكثير من الأعراب لم يعرفها وكأوصاف القلاة وفي الناس من لم يصغر (١) .

وبعد فنقول : إن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضي قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد في كلام العرب الجاهليين من استعارات ، فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، ولكن له أن يجدد في ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك بما يدل على فكرته أو يشد من أزرجه أو يثير مشاعر جمهوره ، وقد جدد كثير من المحدثين ومن بعدهم حتى عصرنا هذا تجديدًا حمد لهم في خيالاتهم وصفوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ولم يجرؤوا فيه إلا على طبيعة الأشياء وبالجملة ، قد وقفوا إلى ما هدفوا إليه من غرض « وفي هذا المجال قد تظهر عالمية العرف في الصور الأدبية وهو مجال التأثير والتأثر بينها » . (٢)

وبعد فإن ما يهمننا من نص الجرجاني السابق أنه فرق بين القدماء والمحدثين في قوله : « إن القدماء لم تكن تعباً بالتجنيس » ، ومعنى ذلك أن المحدثين كانوا

(١) الوساطة - ١٨١ .

(٢) النظر النقد الأدبي الحديث - ٢٤٥

يعبأون بالتجنيس ويحفلون بالإبداع والاستعارة ، والجرجاني يهتم من ينساق وراء الصنعة والاستعارات المعقدة ويسرف فيها ، ويجمع من أصباغ البديع والوانه همه ووكده ، يهتمه بقلة الحظ من الشاعرية ، فيقول : - « وأقل الناس حظا من هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ، ونفيه وفي استجابته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب وأداء اللغة ، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقاً وكلاماً مزوقاً قد حشى تجنيساً وترصيفاً ، وشحن مطابقة ، وبديعاً ، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صوره له الفرض ولا الحسن إلا ما أفاد البديع ، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع ، (١) » .

والجرجاني بذلك يلتقى بالآمدى في إثارة الشعر المطبوع والاستعارات غير المتكلفة ويفضل منها ما كان قريب المأخذ واضح التصوير والخواطر ، غير مستعص عليها ، وأقل الناس حظا في صناعة الشعر عند الجرجاني من كان همه أن يجد معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه ، (٢) .

من هنا كان الجرجاني أيضا كالآمدى لا يرضى كثيرا بدخول الفلسفة إلى مجال الشعر ويكره فيه أن يكون معرضا للنظر والحاجة أو الجدل والقياس فذلك مما يعقد الشعر وصوره الشعرية ويبعده عن الخاطر والوجدان وينفر النفس منه فيقول : -

« والشعر لا يجب إلى النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايسة وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربها منه الرونق

(١) الوساطة : ٤١٣

(٢) الوساطة - ٤١٣ .

والخلاوة، (١).

المسألة إذن أن الشعر عند كليهما غير العلم وغير الفلسفة وغير الحكمة ، وأن العبرة في الشعر ليست بما يحتويه من علم أو فلسفة ، وإنما بمدى تحقيقه للقيم الفنية التي انتهى إليها ، كما عرفناه عند العرب ، ومن ثم كان الرجوع دائماً إلى طبيعة الصياغة الشعرية العربية القديمة للصور والاستعارات هو المقياس الأول في جودة شاعر أو رداؤه ، وتحكيم الذوق هو العنصر في تقويم الشعر وبيان ما فيه من فن ، إننا لا نعود إلى الصياغة القديمة لتكرر قوالها ، ولكن نستفيد منها بالدرجة التي لا تحول بيننا وبين التطور الذي نشده على طريق الفن .

هذا، وقد لحظت أن النظرة إلى عمود الشعر كما عرضها الجرجاني قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل فبعد أن كانت عند الأمدى محصورة في نطاق ضيق هو الشعر الجاهلي أو شعر البحري لا تتجاوزه ولا تكاد تعدوه أو تسمح لمقاييس الشعر الحديث بالدخول إليه ، إذ بها الآن تتسع وتمتد فتصبح أكثر انفتاحاً وأشد انفتاحاً للشعر الحديث ، ما دام لم يخرج عن الذوق العام والطبع ، والذوق والطبع يطرا عليهما التطور والانفتاح للكثير شأنها شأن الفن نفسه.

فأبو الطيب من أصحاب المعاني والفواصين عليها ، وله فيها من الاختراعات والإبداعات والاستعارات ما لا يوازيه أحد في ذلك ، وقد تقع لها أحياناً معان مستكرمة أو أو صاف غير مصيبة ولكن ذلك كله ليس من الكثرة بحيث يخرجها عن دائرة هذا التصوير ، وكذلك الحال بما يلقانا في شعره أحياناً من استعارة بعيدة أو

ألفاظ وحشية ، فإن مبدأ المقايضة الذى وضعه إذن يجعل من الجور وعدم الإنصاف أخذ الصواب بالخطأ ونسيان قيمة الجيد الكثير بسبب الرذل القليل ، وكنا تمنى أن يقف الآمدى مثل هذا الموقف من أبى تمام ، أى يقف كموقف الجرجاني من المتنبي وموقفه هو نفسه - أى الآمدى - من البحتري .

ومثل الجرجاني فعلى المرزوقى « أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى سنة ٤٢١ هـ » ، فقد تحدث عن عمود الشعر الذى يعنى به مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم إلا بها . حدد المرزوقى عمود الشعر طبقاً للعناصر التى ذكرها الجرجاني نفسها فى وسطته ، إلا أنه اعتمد أربعة منها ، وهى شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، ولم يستغن عما كان عند الجرجاني إلا عن (سائر الأمثال) (وشوارد الأبيات) فجعل الأول منها مؤلفاً من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى واستغنى نهائياً عن الثانى ولم يعد من عناصر العمود ، وأضاف من عنده ثلاثة عناصر أخرى ، وهى التعام أجزاء النظم والتعاطف على تخير من لزيد الوزن ، ومناسبة المستعار للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما (١) .

بين المرزوقى أن هذه العناصر السبعة هى مقياس المفاضلة بين الشعراء ، وللشعراء الحق فى أن يلتزموها ، وإذا التزمها الشاعر فهو المفلح المعظم ، ومن لم يجمعها كلها فيكون نصيبه فيها من الإحسان والفضل بقدر سهمته منها ، يقول : « فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها وببني شعره عليها فهو عندهم المفلح المعظم المحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها

(١) شرح ديوان الحماسة - ج ١ - ص ٩ من المقدمة .

يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا لإجماع مأخوذ ومتبع نهجه حتى الآن (١) .

ونستطيع أن نقول إن اجتماع العناصر هو المثل الأعلى الذي يعد الشعر الجاهلي قته ، وإن ما يهمنا هنا في عمود الشعر عند المرزوقي عيار الاستعارة كما وضعه ، وذلك يتطلب منا بحث نماذج من الاستعارات الجاهلية وتحليلها في ضوءه لنرى إن كان العيار صحيحاً أو مصطنعاً .

فالنابغة الذبياني عندما يذكر حوادث الدهر في أهله يقول : (٢)

من يطلب الدهر تتركه مخالبه والدهر بالوتر ناج غير مطلوب
ما من أناس ذوي مجند ومكرمة إلا يشد عليهم شدة الذئب
حتى يُبيد على عمد مراآتهم بالناقذات من الذئب المصائب
إني وجدت سهام الموت معرصة لكل خف من الآجال مكتوب

فقد استعار الدهر لما يجره على الناس من مصائب ويبتليهم به من كوارث لا يستطيع أحد أن يفر منها ، استعار له صورة الوحش الكاسر ذي المخالب الجارحة .

إن أحداً لا يشك في أن المناسبة التامة قد تجلت في اللفظ وما استعير له ، أي في استعارة الوحش القاتل للدهر . فلا غرابة بين الدهر وما يجره من تكبات على الناس جميعاً وبين الوحش الذي لا يرحم فرائسه ، فهو يعمد إليها للبطش بهادون تميز بينها . وكذا الدهر . نعم إن الدهر وادم الأودية المعنوية ، واد من تقلبات الأيام وبطشها ، والوحش عنصر حسي من العناصر الخفية في واد آخر ، إلا أن

(١) شرح ديوان الحماسة - ١ - ص ١١ ، ٦ .

(٢) ديوانه - ط بيروت - ١٩٦٣ م - ص ٢١ .

ملكة استطاعت أن تجمع بين العنصرين المتضادين والحق في داخل هذه الاستعارة وفي إطار وجه شبه واحد ، إنه القدر والحديمة والبشر ، والغلبة ، والإطاحة الكاملة بكل مقومات الحياة والاستقرار .

ثم إن الدهر - في الآيات نفسها - في صورة أخرى تختلف عن ذي قبل ، فلما كانت مصائبه تتعدد وترداد من آن لآخر ، فتأتي من كل جهة وتطرق من كل صوب ، فقد استعار له صورة الجيش القوي الجبار الذي لا تحصى سهام رماته بحيث نجد السهام في البيت الآخر لست سهام الرملة بقدر ما هي سهام الموت نفسه .

لأنك في أن النابغة هذا استطاع أن يجمع ما بين عنصرى الاستعارة في رتبة واحدة بوساطة المناسبة الواحدة التي طالما من خلالها رغم اختلاف العنصرين وغياب أحدهما (المستعار له) عن دائرة الحس .

وتقول الخساء في رثائها أخاها صخرًا : (١)
أعين ألا فأبكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت
فقد شبهت غزارة الدمع بدمر اللبن ، وهي لا تجمع المشبه (المحذوف) مع المشبه به في إطار هذه الاستعارة دون مناسبة محكمة ، إن الناظر لأول وهلة في هذه الاستعارة يظن البون شامعا بين الدمع واللبن المدرور ، ولكن الحقيقة غير ذلك إذا ما زدنا التأمل . فالدمع يخرج من العيون باردا بل يخرج دافئا سارا حرارة النفس الباكية ، وكذلك اللبن يخرج من أخلاف الناقة دافئا ذا حرارة . إن كليهما غال ثمين فها يخرجان من بين الدم واللحم

(١) ديوانها (طبروت سنة ٦٢ - ص ١٦٦)

إذن المناسبة التي جمعتهما لم تقف وراء مجرد أن هذا يتساقط وذلك يدور ،
لا ، إن المناسبة لا تلاحظ قوية إلا عندما تتعمق ما وراء صورة الطرفين من
معنى التقيا فيه مما لا يمكن العثور عليه من أول وهلة ، وهذا هو السبب في أن
الاستعارة دائما أبعد غوراً في الصناعة وأشد أثراً في النفس .

وامرؤ القيس عندما يستعير للحظ عيني صاحبه ودمعها اسم السهم قائلا :
وما ذرفت عيناك إلا لتضربني بسهميك في أعشار قلب مقتبل (١)
إنما يستعيره للتدليل على ما لعيني حبيبته من تأثير في القلب يصل إلى حد
جرحه وترك الأثر الواضح فيه .

إن التأثير والجرح ودقة الإصابة مناسبة ولدت الصلة بين اللفظ وما استعير
له واستطاعت الاستعارة بهذه المناسبة وتلك الصلة أن تصل بالمعنى إلى المستوى
الغنى الشعوري الذي يتلاءم والموقف .

والأمثلة عديدة ، والاستعارات الجاهلية لم تنب فيها هذه المناسبة ولم يجها
الذوق أبدا إلا في القليل النادر .

وبعد ، فلست أشك في أن المرزوقي وضع عيار الاستعارة في عموده بعد أن
تفحص طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبّه به في الاستعارة الجاهلية ، واستطاع
أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والاتحام
هي المثل الذي يجب أن يحتذى أصلا في كل استعارة ، وهذا لا يعني كما سبق القول
أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التي صنعت منها الاستعارة الجاهلية ، وإنما المهم
ما في هذه الاستعارات من صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث أن

هذه العلاقة هي للسوِّغ أصلاً لوجود الاستعارة ، وهي أساس حسنها ودقة
التصوير فيها .

ونعود فنقول : إن ملاك الأمر وخلاصته أننا لانجد قانوناً ثابتاً يحكم
الاستعارة من حيث شروط حسنها ، فالواقع أن الحد بين الاستعارة المستعجبة
والاستعارة المستقبحة لا يبدو واضحاً في كل الأحيان ، وهو فارق دقيق لا يخضع
للقواعد والتعريفات ولكنه يميز بقبول النفس له وارتياح إليه ، كما أنه يميز بالحس
الصحيح الصادق والذوق المرمف وقد صرح النقاد أنفسهم بذلك وها هو ذا صاحب
الوساطة يقول : -

وأكثر هذا الصنف من الباب (باب الاستعارة) الذي قدمت لك القول
فيه وأقمت لك الشواهد عليه ، وأعلتلك أنه يميز بقبول النفس ونفورها ويتقصد
بسكون القلب ونبوه ، وربما مكنت الحجاج من إظهار بعضه واهتدت إلى الكشف
عن صوابه وغلطه (١) .

وأبو هلال العسكري ٢٩٥هـ يقول :

وليس لحسن الاستعارة وسوئها مثال يعتمد ، وإنما يعتبر ذلك بما تقبله
النفس أو ترده وتعلق به ، أو تنبو عنه ، فما تنبو عنه قول غلظة الفحل :
وكل قوم وان عزوا وإن كرموا عريفهم بأثافي الشر مرجوم
وأثافي الشر .. بعيد جداً (٢) .

معنى ذلك أن الاستعارة تميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها ، وهي

(١) الوساطة - ٤٢٩ .

(٢) الصناعتين - ط ١ - ص ٣٠٩ .

لذلك خاضعة لتغير الآذواق واختلاف الطوائع والنفوس ، إلا أننا يجب أن نؤكد
أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى
وأن يتسامح في شأنها ، وإنما هذه الحرية مقيدة بإتباع القاعدة العامة الصالحة لكل
زمان ولكي يقاس عليها ، وهي وضوح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها ، لأن
هذه المناسبة هي المسوغ لوجود الاستعارة أصلاً بما أوضحتها لنا الاستعارة
الجاهلية كنمط يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارته

ثم إن هذه المناسبة أيضاً لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والنوق المنصف السليم .
ويمكن تبعاً لذلك أن تختلف باختلاف الظروف والبيئات وتبدل المفاهيم والآراء
فقد يأتي يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن ير لها من
تقدمهم أو يتبها إليها .

قال الجرجاني : وهذه أمور متى حلت على التحقيق وطلب فيها بعض التوفيق
أخرجت عن طريقة الشعر ، ومتى اتبع فيها الرخص وأجريت عليها المسامحات
إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام ، وإنما القصد فيها التوسط والاعتدال بعقرب
وعرف ، الاقتصار على ما ظهر ووضح (١) .

وقال المرزوقي : « عيار الاستعارة الذهن والنقطة » (٢) ، فيها عطفان للنوع السليم
والطبع الصحيح الذي يدرك العلاقات والصلات بين الأشياء ويميز ما تميزا سليماً .

لقد كانت تلك المناقشات جميعها ، وهذه النتائج كلها من حيثيات الاستعارة
الجاهلية على دريس البلاغة ، فإذا كان أهم ما ميز ما برز فيها ما يتعارف جميعه متفقه

(١) الوساطة - ٤٣٣ .

(٢) مقدمة الحاشية - ١٠ - ص ١٠

مع الطبع غير كافية بحد ولا يخرج من وجود صلة ومناسبة بين طرفيها بما يجعلها
واحدة ذات دلالة غنية أصيلة كما سبق القول ، فإن هذا المبدأ ، عبثاً الموضح
والمناجبة بين المستعارة والمستعار له يمكن تبعاً لذلك أن يكون في قاعده سلامة
باعتبار الحكم على الجيد والردىء منها والمرجع في ذلك إلى الحسن والطبع المعاصرين لها .
ثم إن هذا الأساس الذي وضعت الاستعارة الجمالية لا ينبغي أن يساء فهمه
على أنه تضيق لدائرة الإبداع في الاستعارة بخلق الجديد من صورها ، لقد
أساء النقاد فهم الموضح لأنه مسألة نسبية ، فربما كان الناقد قليل حظ من
الثقافة فيتم الاستعارة لغرضها عليه ، وربما لم يفهم الأثر النفسي الذي يسألون
الاستعارة . بلون خاص ، ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصي على الاستعارة .
وبمعنى آخر إن الموضح أساساً لا يتعارض مع مبدأ الإبداع والخلق الأدبي ، إنه
يعد كذلك لو فهم في حدود المواد التي صيغت منها الصور الاستعارية الجاهلية فقط
، بحيث لا تعدى مادة الاستعارة حدود ما جرى عليه تقاليد العرب في استعاراتها
وحسب ، وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على
ثقافات أو علاقات جديدة وخاصة ما كان منها عقلياً كما سبق أن قلت .

لذلك فيها كان من أمر نيل الاستعارة عن فوق طائفة من الناس في وقت
لم تعاصرها أذواقهم أصلاً أو لم تتعود طباعهم عليها ، فإن هذا لا يتقن أن مبدأ
الموضح والمناسبة بين طرفي الاستعارة والذي تمحض أصلاً عن طبيعة تكوين
الاستعارة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه من خلال الاستعارة مرتبطة بالإطار الثقافي
للصنعة ومتلاقية مع ذوقه وحسنه القوي ، فما نبأ مثلاً عن ذوق الأمازيغي لمخالاته
في فهم معنى الموضح وتشده في ضرورة وجود موادها ككل الاستعارية القديمة
وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية - فالأمدى لم يعجبه من أي تمام

صورة الحلم بالكهين وتشبيهه بالبرد، لأن العرب شبهته بالجمال مثلاً آمنس به طاقة الشعراء المجددين ونقادهم ، لأن الموضوع قائم في الاستعارة الجديدة ، والطرفين متلاحقان ، والاستعارة متفقة مع الطبع بما كي بذلك ثقافة العصر وذوقه وتطور اللغة فيه ، واللغة دوماً متطورة تستقبل الجديد من خلال صورها، وفي إطار الحس اللغوي والذوق الفني المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فعمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القدماء جعلوا مثلاً يحتذى في الأصل والأساس بتأليفهم الاستعارة مع رعاية اعتبارهم وهو أن حسنها كامن في القرب والمناسبة بين طرفيها بما يجعلها واضحة مفهومة غير مستكرمة أو معقدة أو بعيدة غير دالة .

وفي النهاية نستطيع أن نقول : إن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعاً ، وعلى الأخص فن الاستعارة ، وما يحمل من معاني التجسيم والتشخيص ، ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن ، وإنما المتقدمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيراً من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون وحدثوا حديثهم ، اللهم إلا ما وجد من جديد في صورة المعنى بما يلائم ثقافة العصر واتجاهاته ومفاهيمه الحديثة بما أوغل في البحث عنه بعض الشعراء كآبي تمام وكانت نتيجته التعقيد والغموض والإيهام أحياناً في بعض استعاراته بما دعانا إلى القول بأن التجديد يجب ألا يكون على حساب الشعر مهما كان الشاعر يلتزم هذه المعاني التماساً ويسمى إليها عمداً ، فلا بد من إتاحة الفرصة لوعي الفكرة وهنئ السليقة مما يليه واقع الحياة وما يحيط بها من صور ومشاهد ومرئيات .

إننا لا نقصد بذلك إلى السهولة والوضوح المبثمل المفرط الذي يشل حركة

الخيال ويبتل عمله ، وإنما نقصد إلى الوضع الفني ذي الصنعة المطبوعة ، الصنعة التي يقف الإنسان أمامها يتأملها ويحجب بها ويكد ذهنه في الوصول إلى مغزاها ومعناها وما ترمي إليه من مقاصد ، فالشيء إذا نيل بعد طلبه والسعي وراءه كان أحلى وأجمل .

لم يكن إذن بشار أو أبو نواس أو مسلم بن الوليد أو أبو تمام وغيرهم من شعراء الاستعارة والبديع ، لم يكن هؤلاء وأولئك من أوائل من عنوا بهذا الفن في شعرهم ، بل الاستعارة فن قديم ولم ينشأ في يوم وليلة ، ولكنه تطور على السنة أولئك الشعراء الجاهليين ، وأخص أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويصلون فيه قرائعهم ويسهرون عليه ، فكان الفن من وجهة نظرهم معاناة ومكابدة ، وإجالة فكر . وأنا لست مع الملاحظ في أن كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكانه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة ، (١) . إنه لا شك حكم عام لا يصدق على الشعر كله إن صدق على جزء منه ، إن شاعراً مثل امرئ القيس بن حجر يصف ما يعاينه في اختيار أجود ما تفيض به شاعريته فيقول :

إن الآيات تنال عليه ولكنه يرد بعضها ويتمكن من نفسه فيكبحها كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جياداً أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ، وكان ينحى رديتها وينقى جيادها ، يقول :

أفودُ القوافي عنى ذباداً ذبادُ غلامٍ جريءٍ جواداً
فأعزل مرجانها جانباً وأخذ من درمها المستجادا (٢)

(١) البيان والتبيين - ٣ ص ٢٦ ، ٢٨ .

(٢) ديوان امرئ القيس ط ٢ ص ٢٤٨ .

فلمّا حكّوا عن عتيدنيّ تخيرت منّي متّجارها

إذن لمّا يمكن حفظ العرب من الموهبة البيانية فإن هذا لا يعني أنهم كانوا يرتجلون القول ارتجالاً في كل مقام ، إن الجاحظ بلا شك أطلق هذا القول للعلم رغبة في الرد على الشعبيّة دفاعاً عن العربيّة .

ونحن إذا وجدنا الصنعة في شعر البديهة والارتجال فإنها بلا شك تختلف عنها في حالة الانفراد والزوية ، فالصنعة ترتبط في كثير من الأحيان بحركة الشاعر الفكرية قبل أن يصوغها شعراً ، ومن هنا لا يصعب علينا أن نقول إنه يمكن لشاعر مرتجل أن يكون صائماً في شعره ، ويكون الفرق بين الصانعين صناعة الارتجال وصناعة الروية أن الأولى استعصت من المخزون الفكري وأما الثانية فقد ارتبطت بالتقويم النفسي والمجاهدة وإعادة النظر .

ثم إن الإلهام الذي تحدث عنه الجاحظ ليس خاطراً شيطانياً غريباً يهجم على ذهن الشاعر دون تهيؤ وإعداد - على حد قول الدكتور هـدارة - بل لابد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة الإفراخ - كما أطلقت عليها الياحثة دكاترين باتريك ، أي في وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر وتأملاته المخترقة في ذاكرته تلك الكرة التي يصعبها وهزي بجيمس ، بالبئر العميقة لذاكرة اللاشعورية (١) .

ونعود فنقول :

أين إذن طائفة القدماء الذين هذبوا شعرهم وتقصّوه وسهروا عليه ليكتمل فنياً ، وأطلق عليهم النقاد اسم (عبيد الشعر) ، والجاحظ نفسه يروي عن الأصمعي ما كان

لهم من فضل في الصناعة الشعرية بحيث إن الشعر استجدهم واستخرجهم ،
يقول الجاحظ :

وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك
كل من عتد في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قائم ، وأعاد فيه النظر حتى
يخرج آيات القصيدة كلها مستوية الجودة ، وكان يقال هؤلاء أن الشعر استعبدهم
واستخرجهم مجرودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصعب الصنعة ومن يلتصق
قهر الكلام واعتصاب الألفاظ لذهب مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا
وهوا ، وتثال عليهم الألفاظ اثيالا ، (١) .

إذن عبودية هؤلاء الشعراء شعرهم معناها أنهم كانوا أصحاب أناقة وتنقيح وروية
وهذا التنقيح هو ما يحدثنا عنه ابن قتيبة بقوله :

وقال المتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر
بعد النظر كزهير والحطيئة ، وكان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من
الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا مذهب المطبوعين ، وكان الحطيئة
يقول : غير الشعر الحولي المحكك ، وكان زهير يسمى كبري قصائده بالجوليات ، (٢) .

ويطبعني إن التكلف الذي يقصد إليه ابن قتيبة هنا هو مانعني بالعمل
والتفتيش والتحريك والتنقيح ، مما جعل هؤلاء المنقحين يستحقون لقب عبيد
الشعر كما وصفهم الأصمعي :

وبحسب آخر ، إنه التحريك المربوط بالشاعر المطبوع على الشهور الجليد أو

(١) البيان والتبيين - ٣ - ص ١٣ .

(٢) الشعر والشعراء - ٧٨ .

وشعور الطفولة الفنية، (١) التي تلازم الشاعر في حياته من المبدأ إلى النهاية فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم واستيفائه مادته من الفن وكأنه الشجرة التي نضجت مبكرة .

لقد كانت أصباغهم وغيرها لخدمة المعنى وزيادة جمالا ووضوحا، وليست جورا عليه أو على حسابه ، كان التنقيح والعمل والتكلف معناه عندهم طرح ما لا يحتاج إليه المعنى أو إبعاد فكرة لا قيمة لها أو استبدال صورة استعارية بأخرى أولفظة بلفظة أو عبارة بثانية تكون أكثر ملاءمة وانساقا مع النون والوجدان والخيال والصدق الفني .

فمسلهم إذن كان يوافق أصول الفن التي لا بد منها ، وكان مهبة في قرائمهم كبة الجمال في الوجوه ، وهذا كله يدعونا إلى أن نؤكد بصورة أخرى أن الشعراء الجاهليين بوجه عام صدروا عن الاستعارة بفطرتهم بدون معرفة نظرية ولا وعى تحليلي بطرق استعمالها ، ولهذا جاءت كما قلت صادقة لأن ملكة الشعر انتزعتها عندهم من طبائع الأشياء أو على الأصح لأن الأشياء أملت بها على شعرائهم دون أن يمانوا مشقة التعقيد في صناعتها بالمعنى الذي يخرجها عن دائرة الصدق ويفصلها عن الشعور والإحساس .

.. من هنا يجب أن نبدأ في الفصل التالي الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعة والطبع عند أصحاب مدرسة عبيد الشعر مما يلقي ضوءا أكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية لب التصوير الأدبي وفخירתه وعنوان صدقه وشاعريته نرى إلى أي مدى ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر الذي حيد للاستعارة الجاهلية عنون حسنيتها وأساس هودتها بوصفها استعارة طبيعية المولد والنشأة كاملة للتطور والنمو .

الفصل الثاني

مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية

تحدث القدماء عن المدرسة ، فالجاحظ يقول : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويخيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله ، وتبعا على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ، ورأيه عيارا على شعره . إشفاقا على أدبه ، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فعلا خندينا وشاعرا مفلقا ، لذلك قال الخطبة : « خير الشعر الجولي المحسك » ، وقال الأصمعي : « زهير بن أبي سلمى والخطبة وأشباهها عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها ميستوية في الجودة ، وكان يقال لولا أن الشعر قد كان استعبد لهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين تأنيهم المعاني سهوا ورهوا ، وتثال عليهم الألفاظ اثيالا ، (١) » .

وأبو عبيدة يقول :

« كان الخطبة متين الشعر ، شرود القافية » ، (٢)

لقد كان الخطبة راوية زهير وآل زهير ، فقال لكعب : قد علمت روايتي لكم أهل البيت وانقطاعي إليكم ، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك ، فلو قلت

(١) البيان والتبيين (ط هارون) ج ٢ ص ١٢

(٢) الأغاني : ج ٢ - ط ١٩٧٠ - ص ١٦٤ ، ١٦٥ ، ج ١٧ - ص ٨٢

شعرا تذكر فيه نفسك وتضعني موضعاً بعدك، وقال أبو عبيدة: تبدأ بنفسك فيه وتضعني موضعاً بعدك فإن الناس لا شمار كهأروى وإليها أسرع، فقال كعب:

فمن القوافي من لها من يحوكها إذا ما توى كعبٌ وفوز جرولٌ
كفيمتك لا تنقص من الناس واحداً تتخلل منها مثل ما تتخلل
نقوله فلا نغيا بشيء نقوله ومن قاتلها من يسى ويمنل
تقفها حتى تلين متونها فيصرعها كل ما يمتثل (١)

قال ابن الأعرابي، قال حماد الراوية:

تمرك كعب بن زهير وهو يحكم بالشعر، فكان زهير يشاء حشاة أن يكون
لم يستعظم شعرة فروعى له ما لا شعر فيه، فكان يضربه في ذلك، فقالا ضربه
يريد فيه غلبة فقال عليه ذلك فأخذه فحبسه، فقال: والذي أعلف به لا تكلم
بليد شعري إلا ضربتك ضرباً يكلك عشت ذلك، فشكيت هبوساً عنده لأيام،
ثم أخبر أنه يحكم به فعداه، فاضربه شديداً، ثم أطلقه وخرج في بهيمة (الضفار
من ولادة الضأن) وهو عظيم صغير فأنطق فرعى.

وتستمر الرواية في بيان أن كعباً لم يكف عن قول الشعر حتى علم زهير كل
ما عنده وبعد أن تأكد من افتقاره في قوله، قال له: فقد أذنت لك في الشعر
يا بني، وانتهى إلى أهله وهو يومئذ صغير قائلاً:

(١) الأظاني: ج ٣ - ط ١٩٧ - ص ١٨٤، ١٩٣ - ح ٣٧ ديوان كعب
ط بيروت - ص ٤٧.

فوز: مات - جرول الحظيطة - يحوكها: يضعها كما يصنع الثوب ويروي (نقومها)
بدلاً من ثقفها يريد أنه يقومها كما تقوم السهام.

أبيك فلا أجهو الصديقَ ومن يبعَ بعيرٍ من أبيه في المعاشِ يشفق.
ولا أشك في أن هذه الرواية توضح لنا الامتحان الصعب الذي اجتازه كعب لمعلم
أبيه، حتى تفوق على كبار شعراء عصره، حتى أن كعباً بدأ يختار يتلمذته هذه
ويشهد بأنه يسلك سبيل أستاذه في الأسلوب والصياغة، فهو يقول :

أقولُ شيباتٍ بما قالَ علماً بينَ ومن يشبه أباه فما ظلم
وأشبهته من بين من وطىء الحصى ولم ينتزعني شبه خالٍ ولا ابن عم (١)
ثم نرى ابن قتيبة يشير إلى أن كعباً والخطبة كانا يرويان شعر زهير، في قوله :
« وكان زهير أستاذ الخطبة، وسئل عنه الخطبة، فقال : « ما رأيت مثله في
في تكفيه على أكثاف القوافي، وأخذ به باعتها حيث شاء من اختلاف معانيها
امتناعاً أو ذمماً، قيل له : ثم من ؟ قال ما أدرى إلا أن ترواني مسلطاً وأخيراً
إحدى رجلتي على الأخرى رافعاً عقيرتي أعوي في إثر القوافي » (٢).

ويتحدث ابن قتيبة عن تنقيح زهير والخطبة شعرهما قائلاً : « ومن الشعراء
المتكلف والمطبوع، فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش
وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والخطبة » (٣).

وعن تلمذة زهير يروي لنا صاحب الأغاني عن تأثير بشامة بن القدير فيه :
« وكان بشامة منا خالاً له، فيقول : « حين حضرت بشامة الوفاة أخذ يوزع ماله
فجاء زهير فقال : يا خالاً لو قسمت لي مالك : فقال : والله يا ابن أخي لقد
قسمت لك أفضل ذلك وأجزله، قال : ما هو ؟ قال : الشعر ورثتيه » (٤).

(١) الأغاني - ١٧٠ ص ٨٣، ٨٤

(٢، ٣) الشعر والشعراء - ١٠ - ١٤٧ - ١٧٤ - ١٨٦

(٤) الأغاني - ١٠٠ - ص ٢٨٨

ويروى « ابن جني » أن زهير بن أبي سلمى كان رواية أوس بن حبر زوج أمه ، وقد كان أوس رواية طفيل الغنوي وتلميذه ، وروى عن زهير ابنه كعب وعز كعب روى الخطبة ، وجميل ، وكثير ، (١) .

ولعل هذا تأكيد لما ذكره من قبله ابن رشيح حيث يقول :
« كان الأصمعي يقول : زهير والنايفة من عبيد الشعر ، يريد أنها يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسها وتخطواظرهما : ومن أصحابها في التنقيح وفي التثقيب والتحريك طفيل الغنوي ، وقد قيل إن زهيراً روى له ، وكان يسمى « عتيراً » لحسن شعره ، ومنهم الخطبة ، والنمر بن تولب ، وكان يسمى أبو عمرو ابن الملا . الكيس » (٢) .

وهكذا يتضح لنا من هذه النصوص أن ثمة صلة وثيقة بين مجموعة من الشعراء توارثوا طابعاً معنياً في صياغتهم شعرهم بحيث أصبح لهم وجود اتجاه قى لهم - هذا من وجهة نظر النقد القديم .

أما إذا ذهبنا إلى المحدثين ، لوجدنا اهتماماً جاداً بهذا الاتجاه عند هؤلاء الشعراء ، ومن هؤلاء وأولهم التفاتنا إلى هذا الاتجاه - فيما حدثنا به الدكتور سيد حنفي حسنين (٣) « جورجى زيدان » ، فقد أشار إلى مدرسة زهير وددنا ما روينا عن القدماء موضعاً الصلة الوثيقة التي أحدثتها الرواية بين هؤلاء جميعاً ، أى أن هناك علاقة بين الرواية وبين الالتقاء إلى مدرسة مضيئاً أن هذه

(١) الخصائص - ط ١ - ص ٢٣

(٢) العمدة - ط بيروت دار المجلد - ص ١١٢

(٣) في كتابه عن الشعر الجاهلي - (دراسة نصية)

العامة ليست خاصة بالعرب وحدهم ، فإن اليونان القدماء كان عندهم أناس يروون الشعر وغيره ، ويسمونهم « Rhosodist » ، وأشهرهم في القديم رواة الإلياذة وتاريخ هيرودتس (١) .

ثم يأتي بعد ذلك الدكتور طه حسين ، فيقف طويلاً أمام هذه المدرسة بتتبع رجالها وفنهم وطبيعة هذا الفن وذلك في كتابه (في الأدب الجاهلي) وفي حديث الأربعة ، ، وجدير بتأويل من طه حسين ونظراته إلى هذه المدرسة ليتضح ما يمكن أن نضيفه بما يضيء لنا سبل الاستعارة عندها بوصفها فنا التزم به شعرا واختص به ، على درجات متفاوتة بين السابق واللاحق من شعرائها . يقول الدكتور « طه حسين » في تلاميذ هذه المدرسة ، وقد أطلق عليها اسم « المدرسة البيانية » التي اتخذت الشعر فنا :

إن شعراء هذه المدرسة يتجهون جميعاً إلى أصل واحد ، ويجمعهم فصل واحد أستاذهم فيه أوس ، والقدماء ينصون في اتفاق على أن أوسا قد كان أستاذ زهير أو بعبارة أدق أن زهيراً كان راوية أوس ، وهم لا يكتفون بهذه الصلة الفنية بين الشاعرين فيزعمون أن زهيراً كان ربياً لأوس ، ويروون عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول : إن أوسا كان شاعر مضر حتى ظهر النابغة وزهير فأخلاه ، وتحدث الأصمعي بأن أوسا كان شاعر مضر ، ولكن النابغة طأطأ منه فظل شاعر تميم ، وكان أبو عبيدة يعد أوسا في الطبقة الثالثة ، ويقول بعد ذلك :

ويحدثنا الرواة أيضاً أن زهيراً كان يصنع شعره ويتكلفه ، وينفق الحول أحياناً قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبداً من عبدة الشعر يتكلفه

(١) جورجى زيدان . تاريخ آداب اللغة العربية (ط ٥٧) ج ١ - ص ٩١

ويحكي في صنعة ، وأن كذا والخطبة كلها قد ذكر صناعة الشعر وثقافته
والعناء فيه ، وإن كان هذا كله حقا ، فإننا يروى : مدرسة أستاذ الأول
أوس وأستاذها الثاني زهير ، والثالث الخطبة الذي أخذ عنه في الإغلام جميل
وعن جميل أخذ كثير (١) .

وعلى هذا ، فقد وجد الدكتور طه حسين ، شعراء مدرسة عبيد الشعر وهم
أوس الأستاذ الأول ، وزهير الأستاذ الثاني ، والخطبة ، الأستاذ الثالث ،
ثم رباط بين هؤلاء وبين جميل وكثير ووصفها بصلة الأخذ لا بصلة
الأستاذية .

يحدد بهذا ذلك الدكتور ، طه حسين ، خصائص هذه المدرسة في مبرتين ،
الأولى : أنها مدرسة بيانية ، الخيال عندها مادي شديد التأثر بالحق ، والثانية :
أنها تتخذ الشعر جربة وصناعة وقتا يدرس ويتعلم وينشأ إنشاء ويحس في
تفكيراً ، ويقضي على إنشائه والتفكير فيه الوقت غير القصير .

ثم يقول : إن الصناعة المشتركة بين أوس وتلاميذه هي قبل كل شيء
منهج الصبر في الوصف ، وإن تشخيص هذه المذهب معين على فهم شعر
زهير وتلاميذه ومبين لطور المنهج نفسه ورقيه .

لقد أثبت طه حسين بهذا نشأة المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا وعنت
فيه بجمال الصورة والتشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى
وقد اختلف في أيام بني العباس فتاوها مسلم بن الوليد ثم أبو تمام وابن
المكسر والمتنبي .

(١) طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ط ١٩٣٩ ، ص ٢٧١ و ٢٧٢ .

ثم يعرض الدكتور طه حسين ، بعد ذلك لشعر أوس واجداً فيه المظاهر الفنية لشعر هذه المدرسة ، فوضفه بأنه يمثل حياة البادية تمثيلاً قوياً ، فهو يصف الرمح والسيف ، والقوس ، وغير ذلك لا يترك الشيء إلا بعد أن يصفه وصفاً دقيقاً شاملاً يفصل دقائقه ، ويتنبع جزئيات الصورة ، لقد كانت ملكة الخيال عنده شديدة الاتصال بحسه المادى ، كانت تتخذ الحواس نفسها وسيلة إلى هذا التأليف ، وهذا الوصف فى شعر أوس حمى مادى ، وكان أشبه بالتصوير منه بشيء آخر ، كان حكاية صادقة لمظاهر الطبيعة .

إن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين ، يؤكد ما وجدناه فى شعر أوس ، فقد اعتمد أسلوب أوس البياني اعتماداً مباشراً على (فن التشبيه) ولم يعتمد على فن الاستعارة إلا نادراً ، ولسنا هنا فى سبيل إيراد الأمثلة . فقد أورد منها طه حسين وغيره الكثير (١) ، والذي يهمنا هنا أن التشبيه كان بداية الاتجاه البياني نحو الاستعارة لأن فن الاستعارة لدى رجال هذه المدرسة لم يخلق بين لحظة وأخرى وإنما سبقته مراحل ، كان أولها الاتجاه نحو هذا الفن الذى نراه عند أوس وهو فن يعقد مشابهة سريعة بما يلائم براعة الوصف وسرعة تسجيل دقائق الموصوف . يتضح لنا ذلك فى قصيدته (٢) التى تحكى قصة صيده ، وقد ربط فيها بين ناقته والثور كمادة العرب ، وفيها اعتمد على التشبيه المفرد وتشبيه التمثيل ، وقد تكررت فى أبيات قصيدته هذه (وغيرها كثير) أداة التشبيه

(١) انظر : الشعر الجاهلى (مراحل واتجاهاته الفنية) للدكتور سيد حنفى حسين ص ١١٢ وما بعدها وفيه دراسة موسعة قيمة عن الاتجاهات المختلفة للمدرسة .

(٢) انظر ديوان أوس بتحقيق د. يوسف نجم قصيدة ٢١ (ط بيروت ١٩٦٠)

(كان) ، هذه السمة في شعر الوصف خاصة نراها تتطور عند زهير فتصبح ضرباً من الاستعارة ، إنها تشبيهات مادية محسوسة ، وأوس كما يقول طه حسين يستغل حواسه استغلالاً فائقاً فهو يشعر بعينه وأذنيه ويديه فهو مثلاً عند ما يصف السيول يقول : -

إذا سلَّ من رِغمدٍ تَأْكَلْهُ أَثَرُهُ عَلَى مِثْلِ مَسْحَاةِ الْجَنِينِ تَأْكُلُ
كَأَنَّ مَدَّبَ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرِّبَا وَمَدْرَجٌ ذَرَّخَافٌ بَرْدًا فَاسْهَلَا (١)

فهذه صورة ملبوسة ومرئية معتمدة على التشبيه ، ويقول في وصف السحاب :

دَانِ مَسْفٍ فَوْقَ الْأَرْضِ هَيْدُهُ يَكَادُ يَدْفَعُهُ مِنْ قَامٍ بِالرَّاحِ
كَأَنَّهَا بَيْنَ أَعْلَاهُ وَأَسْفَلِهِ رِبْطٌ مَنَشُورَةٌ أَوْ ضَوْءٌ مُصْبِح (٢)

فهذا الهيب الذي أضافه إلى السحاب ، وقارب بينه وبين الأرض ، ثم هـذا الدفع باليد وملامسة قامة الإنسان لهذا السحاب ، هذا كله ما عناء الباحثون بمادية التصوير ، وتكثر هذه المادية في شعر أوس بل تغلب عليه مقرونة بالتشبيه وكذلك الحال في شعر زهير إلا أن ثمة فرقا بين الشاعرين كما سبق القول ، إذ إن أسلوب أوس البياني يعتمد اعتماداً على فن التشبيه أما زهير فإنه يعتمد على الاستعارة. يقول أوس أيضاً :

(٢، ١) ديوان أوس بتحقيق د. محمد يوسف نجم - ط بيروت - ص ١٥.

١٨ قصيدة رقم . ، مسف : شديد الدنو من الأرض - هيدبه ماتدلى منه -

منشرة منشورة - ربط جمع رِبْطَةٌ وهي المِلاحة .

كَانَ رَيْقَهُ لَمَّا عَلَا شَطِيبًا أَقْرَابُ أَيْدِقَ يَنْثَنِي الْخَيْلَ رَمَاحَ
كَأَنَّ فِيهِ عِشَارًا جَمَلَةً مُشْرِفًا شَعْنًا لَهَامِيمَ قَدْ هَمَّت بِإِرْشَاحِ
مُهِدًا مَشَافِرُهَا، بِحَثَا حَنَا جَرَّهَا مُتَزَجِي مَرَايَسَهَا فِي صَدْحِ صَاحِ حَى (١)

وواضح في هذه الأبيات اعتماد أوس على حواس اللمس، والبصر، والسمع،
كما اعتمد في ذلك على الخيال المرتبط بحواسه، إنه الخيال الذي يتخذ التشبيه
سبيلا إلى الصورة المادية، أما طفيل الغنوى فرغم اعتماده على التشبيهات في فنه
التصويري البياني، نجده يعتمد على فن الاستعارة في شعره ولقد أشاد النقاد
القدامى والمحدثون باستعارته المشهورة في بيته الذي يصف ناقته:

وَحَمَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٢)
فقد حمل شحم السنام قوتا للرحل. فلما كان الشحم من الأشياء التي تقتات،
وكان الرحل يتخونه ويذيقه، كان ذلك بمنزلة من يقتاته، واستعارة القوت
هنا حسنة للقرب والمناسبة والشبه واضح.

ويقول في وصف السحاب:

لَهُ هَيْدَبٌ دَانٌ كَأَنَّهُ مَفْرُجُهُ فَوْقَ الْحَصَى وَالْأَرْضِ أَرْفَاضُ حَنْتَمِ
أَبَسْتُ بِرِيحِ الْجَنُوبِ فَأَسْعَدْتُ رَوَايَا لَهُ بِالْمَاءِ لَمَّا تَصَّهَّرَم (٣)
فقد استدرت ريح الجنوب هذه السحب كما تستدر الناقة فأجابتها الروابي

(١) ديوان أوس ط بيروت قصيدة رقم - ٥

(٢) ديوان طفيل - ط لندن بتحقيق كرنكوص ٦٢ برقم ٣٢ و يروى وجعلت

كوري أو فوضعت رحلي وانظر سر الفصاحة ص ١٠٧ والعمدة ص ١٠٧ ط ٢٤٧/٤ ١٩٧٢

(٣) ديوان طفيل الغنوى - ص ٤٤

بالماء المنهر الذي لم ينقطع وهي استعارة دقيقة نبتت من يثها عزيمة بإحساس عميق لدى الشاعر ولقد هذا الخيال الجميل .

وفي قصيدة يرثي فيها فرسان فومه يقول:

إذا خرجت يوماً أعيدت كأنها عوا كف طير في السماء - تقالّب
وألفت من الإفزاع كلّ رحالة وكلّ حزام فضله يتدبّدب
إذا استعجلت بالركض سد فروجها غبار تماداه السنايك - أصهّب
فرحنا بأسراهم مع النهب بعدما - صبحناهم ملمومة لا تكذب (١)

فهو يصور قوة الأفراس وسرعتها فإذا خرجت في غمرة أعيدت إلى أخرى لا تبرح ميادين المعركة كأنها طيور السماء لا تغيب عن الطيران في الجو لأن الجو ميدان حركتها الوحيد ، ويزيد الشاعر من وضوح سرعتها الحافظة استعماله الاستعارة في بيته الثالث من هذه الأبيات فالغبار تماداه السنايك فيتطير هنا وهناك مما يساعدنا على الإحساس الواضح بسرعة الفرس وقوته وبما يعطينا صورة الحركة في أدق جزئياتها ، ومع هذه السرعة الشديدة يتحقق الهدف ، وهو تصيب الأعداء بالكنايب تزجهم ~~العدو~~ الموت والهلاك ، وهنا نطالعنا الاستعارة النكمية فيكتمل الموقف ، بل وتتحقق الغاية من السرعة في اتجاه العدو المغلوب على أمره .

وأعود فأقول : إن من أقوال القدماء والمحدثين يتضح لنا أن هناك أسماء مجموعة من الشعراء يمكننا أن نجد لهم خصائص فنية مشتركة تجعلهم من شعراء

(١) ديوان طفيل - ص ٢٢ رقم ٣ - والرحالة سرج من جلد ليس فيه خشب يتخذ للركض الشديد - وفضله : ما فضل منه - وعوا كف ثوابت .

هذه المدرسة ، وهؤلاء الشعراء هم : أوس بن حجر ، وبشامة بن الغدير ، وطفيـل
الغنوي ، وزهير بن أبي سلمى ، وكاهم جاهليون ثم كعب بن زهير ، والخطيبه وهما
مخضرمـان ، فبشامة خال زهير ، وأوس زوج أم زهير ، ثم هناك جوار وصدقة
بين طفيل وزهير ، ثم كعب بن زهير وقد ارتبطت علاقته بعلاقات أبيه ، ثم
الخطيبه راوية كعب ، وقد كان يعيش في بيت زهير وانقطع له مدة طويلة ، وهذه
العلائق بطبيعة الحال من العوامل التي أثرت في وجود صلات أدبية بين هؤلاء
الشعراء .

ولنا سؤال مهم بعد ، وهو من زعيم المدرسة وأستاذها الحقيقي ، الذي أثر تأثيرا
واضحا فيمن بعده ؟

إن الآراء السابقة للقديما والمحدثين ، وعلى الأخص آراء وطه حسين ، نقول : إن أوس
ابن حجر هو استاذ هذه المدرسة ، ولكنني في الحقيقة أرى أن زهير بن أبي
سلمى هو الاستاذ الحقيقي لهذه المدرسة . فيما ذهب إليه سيد حنفي أيضا . ولست
أشك في أن أوساً أثر في زهير ، لأن صلته بأوس كانت صلة مباشرة بحكم القرابة
والرواية ، ولقد استطاع زهير أن يؤثر في رجال مدرسته من الشعراء وإذا كان
المذهب البياني ظهر عند شعراء آخرين قبل زهيراً أو ظهر عند معاصرين له ، إلا
أن زهيراً هو الذي أوضحه متكاملاً واضحاً وليس أدل على ذلك من وضوح
شخصيته المتميزة في استخدامه الاستعارة وتطويره فن التشبيه الذي تميز به أوس
وانتقاله به إلى مرحلة الاستعارة بحيث لم يصبح عنده مجرد عقد صلة بين شيئين ،
بل إنه أضاف إليه من حسه وخياله ما جعله أبعد غورا في الصناعة وأكثر جمالاً
وفناً ، لذلك رأينا الاستعارة تشيع في شعر زهير فناعيق الجذور ، لذلك أصبح
لزهير الفضل في تطوير هذه المدرسة لقد اعترف الخطيبه بأستاذية زهير عندما
طلب من كعب أن يقول شعرا يذكر فيه نفسه الخطيبه فيما أوردناه .

ولنبعث بعد ذلك أهم الخصائص والعوامل التي ميزت فن زهير عن غيره،
إتقنا نستطيع تعيينها من خلال نص لابن رشيق أورده في «باب المطبوع والمصنوع»
ملخصاً آراء من سبقوه الأصمعي والجاحظ - يقول ابن رشيق :-

« من الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه
المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين
ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا عمل ، لكن
بطباع القوم جاء غفوا فاستحسنوه ، ومالوا إليه بمص الميل بعد أن عرفوا وجه
اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتخفيف ، يصنع
للقصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في
ساعة أو ليلة ، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك والعرب لا تنظر
في أعطاف شعرها ، بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظه
أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالة
ويسط المعنى وإبرازه ، وإلتقان بنية الشعر وإحكام عقدة القوافي وتلاحم الكلام
بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعه الخطيئة حسن نسق الكلام بعضه على
بعض ، (١) وأورد له شعرا .

من هذا النص نستطيع أن نستنتج أولى هذه الخصائص ، وهي أنه شعر مصنوع
وهذه الخاصة بعينها حدث بناقد مثل ابن رشيق إلى تقسيم الشعر إلى مطبوع
ومصنوع ، والمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المدار - ولا يعني ذلك
أن الشعر المطبوع شعر خال من الصنعة وإنما الذي نعنيه أن الصنعة فيه غير

مقصودة ولا متعملة ، صنعة تلقائية ، مثال ذلك عندما قيد أمرؤ القيس الأوايد
فقلده للشعراء معجبين .

ثم إن الشعر المصنوع مفهومان (فيما ذهب إليه ابن رشيق في نضه) ، المفهوم
الأول : أوجده زهير حين صنع الحوليات ، وأساس صنعة هذه تنقيح الشعر
وتثقيفه إياه ، فيصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها ويدعها تتمكث عنده حولا كريتا
، وزمنا طويلا .. إشفاقا على أدبه ، وإحراز لما خوله الله من نعمته ، من هنا
أطلق النقاد على مثل هذه القصائد الحوليات والمحكمات ، والمتفحات ، وهي صفات
تشير إلى مبلغ الجهد الذي بذل في سبيلها ، ومبلغ ما نزل بصاحبها من شدة العناية
ورشح الجبين

والمفهوم الثاني - صنعة المولدين ، وهي التي ظهرت أول ما ظهرت عند
بشار ثم من تبعه من الشعراء وأساسها تعتمد ألوان البديع المختلفة .
وبهذا بعدئذ تقضى حقيقة العوامل التي هيأت لزهر صنعة بما
ميز فنوا أصبحت له صنعة تفرد بها هو وتلاميذه .. أول هذه العوامل الموهبة
أو الاستعداد ، وهو ما لا يتساوى فيه الناس مع الفنانين والموهبة عند زهير لا تنكر
عليه بل هي فطرته .

وثانيهما : تفاعل زهير مع عصره ، وذو الطابع الفني ، على حد تسميته الدكتور
نجيب البهيبي ، (١) ؛ فلقد تأثر زهير بالتراث الفني الذي وصل إليه فقد عاش
زهير في نهاية العصر الفني الجاهل وهي فترة الذروة التي وصل إليها
فن الشعر ، إذا جاء بعد ذلك القرآن الكريم وكان له تأثيره المعروف في الشعر

١- في تاريخ الشعر العربي حتى آخر في ٣ - ط ٦١ - ص ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ .

نظر لذلك فقد اعتبر فن زهير القمة التي بلغها زمانه من حيث النضج الفني - ولعل من مظاهر هذا التفاعل توكؤه على شعر غيره وروايته له ، وأولهم أوس بن حجر زوج أمه وبشامة الغدير خاله وطفيل الغنوي (١) ولم يكن ذلك إلا للوصول إلى مرحلة التفرد والتميز ، بعد المران الطويل الشاق . وبعد التمثل والاستيعاب والدراسة الطويلة لأشعار هؤلاء وغيرهم ممن سبقوه يتضح ذلك فيما نجده من من فرق على سبيل المثال ، بين قول أوس بن حجر .

وأنى امرؤ للحرب بعدما رأيت لها نابا من الشر أعصلا (٢)
وقول زهير :

إذا لقيت حرب عوان مضيرة ضروس تهر الناس أنيابها عصل
فقد أخذ زهير قول أوس متأثرا محدثا فيه من التحكيك ما ميز
جديده ، فبعد أن كانت الحرب عند أوس قديمة قدم البسير ذي الناب الأعصل ،
صارت عند زهير ناقة لاقحاً ، مخزرة عوانا ، ضروساً ، تهر الناس ، فغدا بيت زهير
لوحة جديدة تواجهنا بسيل من الصفات والنفصيات التي لا يعرف مداها ولا نهايتها .
وها هو ذا أيضا بيت أوس الذي يقول فيه :

لعمرك إنا والأحالف هؤلاء لنى حثبة أظفارها لم تقلم (٣)

(١) العمدة ١ - ١٩٨ - الأغاني ط ساسى : ٩٣ - ١٥٧

(٢) ديوانه (ط بيروت) بتحقيق د. محمد يوسف نجم قصيدة (٣٤)

بديع ابن المعتز - ٢٨ والصناعتين ط ١ - ٢١٨

(٣) عبد الرحيم احمد العباسي - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص -

ج ٢ ص ١٥٢ وديوان أوس بن حجر (ط بيروت) ص ١٢٠ قصيدة (٤٨) . بتحقيق

د. محمد يوسف نجم سنة ١٩٦٠ .

فيقول مجددا :

لنى أسدٍ شاكى السلاحِ مُقذَفٍ له لبدٌ أظفاره لم تقلم^(١)
وأخذه التابغة حيث قال:

وبنو قعنين لا محالة إنهم أتوك غير مقلى الأظفار^(٢)

وبيت زهير بن أبى سلمى فى معلقته يضرب فيه عن حب سلمى قائلا :

صحا القلبُ عن سلمى وأقصر باطله وعرى أفراس الصبَا وراوحله^(٣)

يركبه أحلامن شطرين لبيتين وردا فى قصيدة طويلة لطفيىل الغنوى أستاذ أوس
والذى يقول فيها : (أى طفيل):

صحا قلبه وأقصر اليوم باطله وأنكره مما استفاد حلاله
يربن ويعرى فن القوام وشيمتى وأنكرن زيج الرأس والشيب شامله
وكنت كما يملن والدمر صالح كصدر البمانى أخضته مصيأ قلة
وأصبحت قد عتفت بالجهل أهله موعرى أفراس الصبَا وراوحله^(٤)

وهذا تأثر واضح يؤكد لنا أن بيت زهير ليس من ابتكاره هو ، بل إنه
لطفيىل ، ولم يدرك ذلك أحسن الباحثين من قبل ، وترجع أهمية هذا الكشف

(١) ديوان زهير - ط بيروت - ١٩٧٠ - ص ٢٥

(٢) ديوان التابغة الذبياني - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ٥٩ - ٦٩

(٣) ديوان زهير (ط بيروت) ص ٥٦ ، ٣٧

(٤) ديوان طفيل الغنوى (ط لندن) سنة ١٩٢٧ - ص ٤٧ ، ٤٨

استفاد : استحدث من الشيب - حلاله : أزواجه - القوام : الشطاط وفلان حسن
القوام أى حسن الشطاط - زيج الرأس يابسه .

إلى أن البلاغين تناولوا البيت في أكثر من موضع صدد حديثهم عن الاستعارة وأقسامها وعنوا به عناية شديدة ، وجعلوه عمدة حديثهم عن الاستعارة الخاصة ولم يشر أحد منهم إلى أن البيت ليس لزهير .

وفي القصيدة التي يمدح فيها « زهير » قسوم « سنان بن أبي حارثة المري » والذي يقول فيها :

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيبهم طوال الرماح لاضفاف ولا عزل
بجئيل عليها جنة عبقرية جدرون يوما أن ينالوا ويستكوا (١)
يستعير زهير المبنى السابق وكذلك يأخذ الاستعارة من قول طفيل الغنوي في مدح بني الحارث بن كعب :

أناس إذا ما أنكر القلب أمته حموا جارهم من كل شعاء مضلع
وأن مثلت الأحياء بات ثوبهم على غير حال آمنالم يفزع
فإن فزعوا طاروا إلى كل سابع شديد القصير في سابع الضلع جرشع (٢)

وبآخر هذه العوامل المراجعة والتنقيح والتحريك والتصفيه ، لما يظهر من إنتاج، ويشمل ذلك كله في التغير في عناصر الإنتاج الفني والتبديل بحيث نجد أن الذي يصل إلى القراء من هذا الإنتاج أو ذاك لاصلة له أبدا بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المسودة الأولى فالقصيدة التي تصل إلى أيدينا ما هي إلا ثمرة النعب والتحريك ، وهذا الجانب تميز به فن زهير واعتبر الخاصة التي ميزت شعره

(١) ديوان زهير - ص ٢٧

(٢) ديوان طفيل - ص ٢٩ - والقصيرى : الجائحة في الصدر وقيل ضلع الخلف والسابع الطويل ، والجرشع المتفخ الجبين ،

وشعر مدرسته وهذا ما يؤكّد أيضا ثقافة الشاعر وسعة أفقه وذكائه وإلا لما استطاع ذلك .

ومع أن كل إبداع فني يظهر فيه عامل التنقيح إلا أن القدماء شخّصوا به فن زهير وتلاميذه دون غيرهم من الشعراء ، فلماذا يا ترى السبب ؟ السبب في ذلك أنه تنقيح دقيق وصل إلى مستوى فني معين لم يصل إليه غيره لا في كميته ولا في مدته وطريقته مما جعل النقاد يلاحظونه بأذواقهم وطبائعهم ، ولولا ذلك لما استرعى انتباههم . ولما ميزوه عن غيره مما سبقه من شعر اتصف بصفة تلقائية عفوية مما أبان عنه ابن رشيق في نصه السابق ، ولولا ذلك أيضا لما وصف الأصمعي زهيراً وتلاميذه بأنهم عبيد الشعر ، بمعنى أن الشعر استعبدهم ، ولم يستعبدوا هم الشعر .

إن مصطلح « عبيد الشعر » ، مازال يحتاج منا إلى أن نلقى مزيداً من الضوء لتوضيح طبيعة هذه الصنعة وهذا التنقيح الذي لفت أنظار النقاد القدماء في شعر هذه المدرسة .

وإن عبارة الأصمعي ذات مغزى مهم ، إذ إنها على حد قول الدكتور سيد حنفى حسنين لا تدل على مبلغ الجهد الذى يبذله شاعر المدرسة في نظم شعره فحسب ، وإنما تدل أيضا على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفنى وأثره في اكتمال الصياغة الفنية وإدراكه أيضا للمسئولية التى يتطلبها الفن ، لأنها مسئولية نابعة من نفسه ، ومن روحه ، ومن داخله ، من هنا أستطيع القول مضافاً إلى ما سبق بيانه تعليقا على نص ابن رشيق السابق : إن الذى ميز هذه الصنعة ملابسة الطبع لها ، ملابسة تموهها وتخفيها وتغرقها فيما يجعلها إلهاما شعريا حتى لتغفل عنها العين البصيرة ، وحتى ليجد الناظر فى الشعر

نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجماله دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل .

وبمعنى آخر : إذا كان القسم الأول فيما أوضحه ابن رشيق من أنواع الصنعة في الشعر قوامه صنعة عفوية تلقائية ، إلا أنني أريد أن أوضح أن صنعة هذه المدرسة جمعت بين الصنعة التلقائية العفوية ، صنعة الطبع غير المتعمدة ثم زيد عليها التنقيح والتحريك ، مع ملاحظة أن هذا التنقيح لم يزل مرتبطاً بالطبع والشاعرية والاستعداد الشخصي ، ولذلك ف شعر هذه المدرسة ليس كالشعر المتكلف الذي ظهر على أيدي بعض الشعراء في العصر العباسي مثلاً ، وإنما يقتصر تكلفه على أن النقاد يحسون ببلوغ العناية التي رعاها الشاعر في نظمه لقصيدته حتى أنهم لا يجدون فرقاً بينها وبين الشعر المطبوع وهذا هو السبب الذي لفت نظر النقاد من أمثال الجاحظ وابن رشيق وغيرهم تجاه شعراء هذه المدرسة فرأوا عمقا في الشاعرية والطبع ، وعمقا في الجهد والضمي ، ومشقة في التقويم والاختيار فبرزوا شعراء المدرسة بما هو عليه شعرهم (١) .

لقد أحس هؤلاء أنفسهم بمسئوليتهم تجاه الشعر الذي استعبدتهم فبدؤوا يرسمون اتجاهها جديداً في نظمه ، ذلك الاتجاه الذي رآه يتطور فيما بعد ليكون هو الطابع العام لصنعة الشعر العربي ، يقول الخطيب :

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ مُسلَّمٌ إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيضِ قد دُمى يريد أن يعربه فيشججه (٢)

هذا ما يتصل بفن زهير وتطوره وخصائصه مما انعكس على تلاميذه وعلى

(١) انظر ما كتبه الدكتور سيد حنفي في كتابه الشعر الجاهلي عن الصنعة التلقائية صدد حديثه عن المدرسة .

(٢) الأغانى - ج ٢ ط ١٩٧١ - ص ٢٩٧

استخدامهم أساليبهم في الشعر ، أما مظاهر هذه الصنعة مما يؤكد لنا ما قلناه ، فيتصل بأمور ونزعات كثيرة ، منها ما يتصل بالنزعة العقلية أو الأخلاقية أو اللغوية وأخيرا النزعة البيانية ، فيما ذهب إليه الدكتور سيد حنفى حسنين في كتابه عن الشعر الجاهلى ويهمنى هنا النزعة البيانية ، ويهمنى منها الاستعارة وهى اللون البيانى الغالب على شعره : مما أصبح سمعة لتلاميذه فيما بعد ، إن لم يبلغوا فيها كما وكيفما مبلغ ما وصل إليه هو ؛ الاستعارة بخاصة هى التى تهمنى من بين ضروب البيان المختلفة التى عنت بها هذه المدرسة لأنها موضوع درسا الرئيس .

وجمل القول إن زهيرا استطاع بوساطة هذه النزعة البيانية أن يتطور بالصورة الشعرية ، فبعدها تراها عند أساتذته ممن سبقوه تعتمد على التشبيه أصبحت تعتمد على يديه فتعتمد على الاستعارة ، بحيث غلبت هذه الأخيرة على شعره ، إنه التطور من البسيط إلى المعقد إذا ما حرص الإنسان على هذا التطور وفكر ودبر - وهذه طبيعة الأشياء إذ إن التشبيه لا يحتاج فى بنائه إلى العملية العقلية التى يحتاجها بناء الاستعارة ، فالاستعارة تتطلب مجهودا عقليا بالإضافة إلى حس ناضج وتصور سليم للأشياء والعلاقات وهذا كله لا يتأتى إلا بتوفر الخيال الخصب الذى يحيط الصورة بإطار منمق ، ولذا يصح لنا أن نقول مع الدكتور سيد حنفى حسنين ، إن نزعة زهير العقلية لم يشبعها سوى الاستعارة التى هى وليدة هذا الحس المرفف والتأمل الواعى لشئون الحياة وأحداثها إلى نزعة أخلاقية تكاد تميز زهيرا عن غيره من الشعراء .

بعد ذلك يأتى دور استقرار أمثلة الاستعارة عند زهير ، ومهمتنا هنا ليست القيام بعمل حصر شامل لما عنده أو عند تلاميذه ، وإنما تكفيها النماذج التى

تسهم في بيان طبيعة هذه الاستعارة، ومالها من خصائص ومميزات في إطار هذه النزعة البيانية التي شملت شعره، وشعر تلاميذ مدرسته مؤكدين ما سبق أن أوضحناه من خصائصها ومميزاتا .

وأول ما يصادفنا من النماذج والأمثلة، قول زهير في لاميته التي يمدح فيها حصن بن حذيفة حيث يقول :

صباح القلب عن سلمى وأقصر باطله موعر عرى أفراس العسبا ورواحله
وأقصر عما تعلين وسددت على سوى قصد السبيل معادله
وقال العناري إنما أنت عنثا وكان الشباب كالخليط يزابله
فأصبحت ما يعرفن إلا خليقتي ولاسواد الرأس والشيب شاملا^(١)

والآيات تتضمن شعورا بالحسرة على انقضاء الشباب، وهو شعور لا يستطيع أن يدركه إلا من ولي شبابه أو أخذ يولي .

إننا تعودنا أن نعرف عن النسب في الشعر الجاهلي أنه يبين ما يأخذ قلب الشاعر من حرقه الحب ولواعجه ؛ إلا أننا هنا أمام نسب يختلف عن ذلك، إنه أقرب إلى أن يكون إضرابا عن الحب ووداعا له، إن السبب في ذلك لم يكن بعد الحبيبه أو تدللها أو رحيلها، بل هو رحيل الشباب نفسه . من هنا تبدأ الاستعارة تستمد قواها الحقيقية وتأخذ من معين نفس الشاعر لتصب في مشاعرنا سيلًا غامرا من الإيحاءات وتصل بيننا وبينها بنخيط فيه ذبذبات الخيال وتيارات النفس .

نعم إن زهير لم يعد شابا الآن، لقد صار شيخا هرما، تلك حقيقة نفسية

(١) ديوان زهير - ط بيروت ١٩٧٠ - ص ٤٦ ، ٤٧ .

خالجت نفس الشاعر ، وأراد أن يبسطها لنا ، بالأمس كان ذا شعر أسود واليوم
شمل الشيب شعره كله ، وكان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبه ، أما اليوم
أصبح ينكره ولا يعرفه من جراء ما بدلت فيه الأيام وغيرت من ملامحه
السنون ، بالأمس عاملته العذارى معاملة شاب يناظرهن في الشباب ، بكل ما في
المعاملة هذه من ألفة ومساواة ومرح ، وعدم تخرج ، أما الآن فهن يتأدين في
مخاطبته الرذانة أمامه ، ولا يخاطبنه الا بقولهن : « يا عم زهير » .

كم كان يرغب في أن يعود إلى سيرته الأولى معهن ، ذلك ما يشعر به لفظ
(إنما) ، ولكن سرعان ما يرددنه إلى وعيه ويذكره بأنه (عمهن) من أجل
ذلك أعلن في مرارة قوية في بداية آياته أن قلبه قد صحا عن سلمى ، وكان
فترة حبها السابق لم تكن إلا سكرة أو غيبوبة أفاق منها الآن ، وعاد إلى كامل
صحوه ، ويؤكد هذا الادعاء بقوله : (وأقصر باطله) . فكل ما كان فيه في
شبابه من أمور الحب والمتعة كان باطلا وقد كف الآن .

لم يكتف زهير بذلك ، ولكنه يزيد ادعاءه توكيدا باستعارته النادرة الغريبة
الطريقة : (وعرى أفراس الصبا ورواحله) ، فقد أراد على طريقته الخاصة أن
يعبر عن كف قلبه عن حب سلمى فتذهب بتخيل ، وبعد خياله فإذا هو يتصور
أسباب حبه وصبوته التي كان دائما يلزمها أفراسا ورواحل يركبها إلى صاحبته
وكان طريقه إليها مشغولا دائما بهذه الرواحل والأفراس ، وقد انتهى اليوم كل
شيء ، فقد انصرف عن سلمى وحبها ، ولم تعد تشغله أسباب صبوته القديمة .

وبمعنى آخر ، فقد جعل للصبا خيولا ولابل وركاب (على سبيل الاستعارة
الممكنة) كان يركبها إليه ، أما الآن فقد « عريت هذه الخيل والابل ، أي أنه
مبروجها ورحالها طرحت عنها وبقيت عارية ظهورها لا تركب ، وليس الأمر

خاصاً بالأفراس ، أنه لم يعد يذهب إلى متع الصبا تلك على حصان ولا على جمل
إنه يسلك الآن صراطاً مستقيماً بعد أن فقد قوة الشباب وجلده ، أنه يؤكد
ذلك عندما يكرر كلمة أقصر مرتين في بيتين متوالين ، أقصر عن ماذا ؟ أقصر
عن كثير بما حدث ، إن أشياء عديدة حدثت لا يليق ذكرها الآن مع جلال
الشيخوخة ، لا يعلمها سوى سلمى .

إنه الرمز الخفيف الذي لا يخلو من تهكم على نفسه ، ولا يخلو من لوعة على
ما فات وبكاء على ما أنصرم من ملذات الشباب .

ويتطرق إلى الذهن سؤال مهم وهو . أين مكان الاستعارة بين ذلك كله ؟
إنها في المقدمة شحنة عاطفية تركز في بداية الأبيات ، وتنبور في شيء من
التحميد والغزابة الطريفة لنوائم حركة النفس عندما يبدأ الشاعر في الحديث عما
أحاط به ، ومجموعة الأبيات تمثل فيها الاستعارة قمة هرمية باللغة التركيب ، تتلاقى
منأ لغة متحدة متناسقة مع ما جاء بعدها من تفصيلات بحيث نحس أن الشاعر
عبر عن مراده بأقصى ما يمكن التعبير عنه من صور ومشاهد عن طريق الاستعارة
التي استطاعت بدورها أن ترتبط بالسياق لتعبر عن الموقف العام للشاعر ، إن
الذي حدد إمكانات هذه الاستعارة هو السياق ، ولقد جاء السياق محددًا
معالمها ومعناها ، ولعل خير محاولة لنهم المعنى في الصورة هي محاولة ريتشارد
حين يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى ،
إذن فالشاعر هنا يستخدم الاستعارة لدلالات معينة وفق هذا التصور ، ولقد
تجاوزت الاستعارة هنا الدلالات الموجودة في اللغة الحرفية ، ولولا ذلك لما
أبدت قدمها الشاعر ، وهو يدرك تماماً أن هذا التعبير المطلق خير معين على العبارة

«هما في مشاعره بما يحقق الدلالة ، ولولا حاجتنا إلى دلالات لم يكن لها وجود من قبل في العبارة المعتادة ، والألفاظ المستعملة لما تجشم الشعراء مشقة الاستعارة .

الاستعارة هنا استخدمها زهير بنية ومفتاحاً منها لشعره عن طريقه تدخل إلى خطاب نفسه ، وما في طياتها ، لقد استخدم الشاعر تعرية الأفراس سبيلاً إلى ترك علامي الصبا وشقاوة الشباب من خلال الاستعارة حيث عقدت المشابهة .

لأنه بذلك أكسب المشبه به بعداً شعورياً ، يتصل بنفسه ، وبأعماقه ، ولولا أن ثمة صلة شعورية أصلاً بين المستعار واللفظ المستعار له لما أثرنا على أدنى دلالة للاستعارة . إن هذا لم يكن ليحدث إلا لتضوج خيال الشاعر واكتماله ، وبالتالي أصبحت الاستعارة عنده وسيلة من وسائل الإدراك الخيالي ، يستخدمها عن هدف وقصد ، لا يستخدمها تحسيناً للأسلوب أو تزويقاً له فحسب ، لأنه يأخذها من النسيج البعيد لذلك فالهدف إليها والقصد متعدد ، لم تكن قريبة لتكون سهلة المثال ، ومع بعد تصور الشاعر وغرابة استعارته يستوقف القارئ لها شعوره ليحاول تأملها وتخيّلها كما استوقف زهير نفسه أمام استعارته يعبر بها عن معانيه النفسية ، ويربط فيها بين طرفيها ، وإذ بنا بعد فترة تأمل وتخيّل نحس بعذوبتها ورواق أسلوبها ، ونشعر بعد ذلك بأن الشاعر تأني وعاني ، وأجهد نفسه ، ولم تكسب معاناته في نفس الوقت قد أزورت عن طبعه أو مالت عن فطرته أبداً شعر يمزج من الصدق والعذوبة والواقعية الفنية مما يزيدنا إيماناً بقدرة الشاعر الفاتكة على تصوّر المعاني وصياغتها وبمجهوده الذي يبلل دون أن يلبد خياله بسحب الضباب أو تهويماته مع بعد الاستعارة عندما نطالعها لأول وهلة .

لذلك فلا نمتقد أن زهيراً اندفع مع سجيته بالقدر الذي تدخلت فيه إرادته التي صقلت صورته وتمهّدتها ، فافتن في التصرف فيها ، وصياغتها ، وعلى ذلك

نستطيع القول بأن زهير لم يختر الاستعارة عبثاً ، وإنما تحسس مواقفها في النفس .

وبمعنى آخر ، إنها الإرادة المحفوفة بالفن والموهبة الممتزجة بالطبع والتربية الأدبية التي تربي عليها منذ النشأة ، إن ذلك يبدو جلياً لنا في أن مثل هذه الاستعارة لا يمكن أن تتصور بجزأة مفككة ، أي أننا لا نستطيع أن نحلها إلى أجزائها التي تألفت منها ، إننا إذا فعلنا ذلك فقد أفقدناها قيمتها الفنية ، أن غيلة الشاعر بشئها دفعة واحدة ، ولم يكن إبداعها خاضعاً لمرحلتين متباينتين ، لذلك فطرقاها متداخلان ، وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر حينما قال : إن الاستعارة أحياناً لا تتحل إلى أجزائها التي تكونت منها ، وضرب بهذه الاستعارة مثلاً على ما قال ، وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة يفيدنا بأن هنالك أنواعاً من النسب والالفاظ لا يعين على تحقيقه والتأليف فيما بينها إلا ما يتوافر في الشاعر أو الأديب من صدق الرؤية وصحة الإدراك ونفاذ التأمل . ولولا أن شاعرنا تأمل أعماق نفسه واغترف منها لما استطعنا أن نستمتع معه بهذا الخيال الجميل ، إننا بعد قراءتنا لهذه الأبيات نلاحظ الفرق الشاسع والبعيد مثلاً بين صحة القلب عن ذكر سلى عند زهير وصحة القلب عن ذكر أم عمرو عند أوس ، يقول أوس عن صحة حبه التي ارتضاها :

صحا قلبه عن سكره فتأمللا وكان بذكرى أم عمرو مموكلاً (١)
والبيت يشهد باستعارة زهير لتركيب لغوى بما يحمل من أسلوب يأتى من أوس ، ولكن ثمة فرقاً بين الصورة البيانية في داخل بيت زهير وبينها في بيت

(١) ديوان أوس بن حجر - بتحقيق د. محمد يوسف نجم (ط بيروت ١٩٦٠) ص ٨٢ قصيدة رقم ٣٥

أوس، إنه الفرق في الجهد وعمق الشعور وفي طريقه استخدام الاستعارات
والصور لوصف المعاني وعرضها بما يشهد له بالخلق والعمل المتأن بعيد الآراء.
وأخيرا إتينا لانغلو إذا قلنا إن زهير كان شاعرا مصورا، وأن التصوير
أساس فنه، إن عقله إذ يلتقط المشابهات، ليس آلة فوتوغرافية، إنما هو آلة
خالقة، آلة تفكر في الأشياء من خلال أشياء أخرى، فيعقد مشابهات ومشاكلات
لا تلبث أن تتمثل فيما يقع تحت حسبها أطيافا تترامى واضحة تماما.

وما هو ذا زهير يتحدث في معلقته عن الحرب ومساوئها، تلك التي نشبت
بين عبس وذبيان قبل الصلح، قائلا:

وما الحرب إلا ما علمتم ومذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتضر إذا ضرة يتموها فتضرم
فتضركم عرك الراحي يفيهاها وتلقح كشافاً ثم تنتج فتسيم
فتنتج لكم غلمان أشام كأنهم كاحر عاد ثم ترضع فتفطم
فتضليل لكم ما لا تغل لأهلها قرى بالعراق من قفيز ودرهم
رعوأ ظمأهم حتى إذا تم أوردوا غماراً تفرى بالسلاح وبالدم
فتضربوا منايا بينهم ثم أصدرتوا إلى كلال مبيتو بلر متوخم (١)

(١) المعلقات المسيح للزوزني / معلقة زهير - فقال الرحي : خرقة أوجلدة
تبسط تحتها ليقع عليها الطحين .

المرجم : الذي يرمم فيه بالظنون
اللقح واللقاح : حمل الولد
الكشاف : أن تلقح الشجرة مرتين
الآتام : أن تلد الأنثى توأمين وامرأه متأم إذا كان ذلك دأبها
قضوا : قضيت الشيء وقضيته إذا أنتمه

أحمر عاد : أراد بأحمر عاد أحمر نمود، وهو عافر الناقة واسمه

(قدار بن سالف)

وفي هذه الآيات ترى كيف ازدحمت الاستعارات عند زهير ، وكلها صور مادية ، وهي ليست مقرا كمة ، وإنما هو يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاريحها ، وكأنه يبحثها ويحققها ، إن هذا لا يلفتنا لأول وهلة ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التي صور فيها الحرب تطول ، وتدمر ، وتجرب خلال آيات قليلة مركزة للمعانى والصور .

وهذه الآيات تمثل هي الأخرى جزءاً من النوعة البيانية التي اتسم بها اتجاه زهير ومدرسته ، إنها من مغلفته التي نظمها على أثر الحرب التي دارت رحاها كما قلنا بين عبس وفرازة بسبب سباق داحس والبراء (٦) . وفيها يحذر الفريقين من شر الحياة ، وإضرار الحرب ، وقد توسع في وصفها ، وبيان نتائجها المشؤمة ، ولكن ماذا عن الاستعارات في الآيات ؟ ، وماذا عن علاقتها بذلك كله ؟ الاستعارات هنا تتلاحق ، وتصنع بطريقة خاصة بارعة ، تؤكد نجاح الشاعر في تجسيم صورة الحرب وإظهارها بمظهر منفّر .

إن دعوة زهير إلى السلام في هذه الآيات ، لا شك أنها اتجاه أخلاقي عرف عنه . إن هذا الطابع الأخلاقي الذي اتصف به زهير وأخذ يدعو إليه يظهر في هذه الآيات من ناحيتين ، الأولى : دعوته إلى نبذ الحروب ومحاولته تشويه صورتها وبث الفرع والرعب من نتائجها ، ثم الدعوة إلى السلام ، وإظهار مدى ما سيتمتع به العرب لو استجابوا إلى هذه الدعوة

هذه الدعوة المتصفة بالخلق الإنساني لا بد أن يشوبها نوع من التأمل والتفكير ، فسوءات الحرب ومزايا السلام ، لا يفتن إليها إلا إنسان متأمل

مفكر ، وخاصة في وقت كانت دواعي الحرب أقوى من أن تجعل إنسانا يفكر في السلام والتفكير في هذه الآليات لا يأخذ طابعاً فلسفياً عقلياً بحثاً ، وإنما يتجه إلى الشعور والصور والخيال لينزع منها ما يواكب هذا التفكير وذلك التأمل وما الذي يؤكد ويوضح هذا التفكير ويواكب هذه التأملات التي يلعب فيها الخيال دوره سوى استعارة وصورة بيسانية تتصل بالمعنى اتصالاً مباشراً وتصبح مرآة رائعة جميلة لامعة له .

فالأحداث العامة تتغير ، وتتغير طبيعة التفكير فيها حين تخرج إلى عالم الشعر لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التي تتكون منها القصيدة ، عنصر يخضع كغيره من العناصر لقوانين الشعر التي هي أولاً قوانين جمالية ، ولكي تتحول الأحداث العامة إلى شعر ينبغي لها أن تصبح رمزا لموقف إنساني دائم (١) .

ونعود فنقول :

الحقيقة إنها لم تكن استعارة واحدة ، بل عدة استعارات ، لجأ إليها الشاعر بكل طاقاته ، إنها استعارات نحتاج إلى تأمل شديد ، ومحلولة لفهم مرماها ، مما يرمن على مبلغ الجهد والتأني اللذين بذلها زهير من حيث الإغراب والتصوير ليصل إلى ما يهدو إليه كما ذكرت من إشاعة كراهية الحرب ، ودفع المتحاربين إلى الصلح ومن أجل ذلك يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكنه من براعة وقدرة ، ويبذل فيها كل جهده وصنمته حتى ليجعلنا نصدق القديما عند ما يقولون : إنه كان يمكنه في عمل القصيدة حولا كاملا .

يقول زهير للمتفاتلين : ليست الحرب إلا ما عهدتموها وجربتموها
ومارستم ككراحتها وما هذا الذي أقول بحديث مرجم عن الحرب ، إن هذا
ما شهدت عليه الشواهد الصادقة من التجارب وليس من أحكام الظنون ، ولكي
يحثهم على التمسك بالصلح ويعلمهم سوء عاقبة الحرب استعمار لشدتها وضرارتها
النار التي يقوى ضرامها والتي إذا حملوها على شدة الضرى زاد لهيبها واستعارها
بما تكون عاقبته الذم والخسران .

إن زهير لم يقف عند حدود هذه الاستعارة التقليدية لنم الحرب ، بل
جعلها مدخلا لتصوير أكثر عمقا واستعارات أبعد خيالا ، فبدأ أولا بتشبيه
طريف حيث جعل إقناء الحرب إياهم بمنزلة طعن الرمح الحب ، ومع ما في هذا
التشبيه من بساطة البيئة التي أخذ منها ، فإنه يحمل من مظاهر القوة والعنف
ما يلائم الحرب فيما نراه من الطعن من تحويل الحب إلى قطع متكسرة بل إلى
ذرات متطايرة هنا وهناك ، وليس الأمر عند هذا فحسب ، بل إنه أورد قوله :
(بنغالها) وهو من تمام الصورة إذ صور الرمح في حالة عمل واستعداد .

بعد ذلك تطالعنا الاستعارة ، فهذه الحرب تلمح في السنة مرتين ، وتلدتواى
شؤم ، أنه يجعل صنوف الشر تتولد من تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة
من الأمهات وهكذا يبدو عمق التصوير ، وبعد الخيال وطرافته عندما يتألف في
وصف الحرب باستتباع الشرشيتين :

أحدهما : جعله إياها لاقحة كشافا ، والآخر إنآميا :

إن ما يولد من أبناء في أثناء تلك الحروب ، كل واحد منهم يضاهى في الشؤم
عافر الناقة ، ثم ترضعهم الحرب وتقطعهم . . . أى تكون ولا دهم ونشوقهم .

الحروب فيصبحون مشائيم على أبايهم . . . إنها صورة لم يألفها الشعر الجاهلي من قبل .

وماذا عن نتائج الحرب أيضاً ؟

إنها تغل ضروبا من الغلات لا تكون كغلة قرى أهل العراق المريحة، إنها غلة فيها الموت والهلاك . . . أى أن المنافع المتولدة عن هذه الحروب التي استعار لها الغلات أيضاً تربي على المنافع المتولدة عن غلات هذه القرى ، وكل هذا حدث منه لهم على الاعتصام بجبل الصلح وزجر الغدر الذي يوقد نار الحرب في صدورهم باستمرار .

لم يكتف زهير بهذه الصورة الغريبة القريبة لبيان العواقب الوخيمة للحرب، ولكن لجأ إلى نوع من الاستعارة أكثر تعقيداً ، حيث شبه كف القوم عن القتال وإقلاعهم عن النزاع مدة معلومة للاشتغال بالاستعداد له ، شبه ذلك برعى الإبل مدة معلومة ، ثم شبه معاودتهم للوقائع مرة أخرى بورد الإبل المياه الكثيرة إذا تم الظمأ بعد الرعى ، أى أنه جعل استعدادهم للحرب أولاً وخوضهم غمراتها وإقلاعهم عنها زماناً وخوضهم إياها ثانية بمنزلة رعى الإبل أولاً وإيرادها ورعيها . ثانياً وممكننا . . . ولكن هذه الإبل عندما ترعى ، لا ترعى إلا الكلال الوخيم الويل الذي لا يستمرأ ، وإذا وردت الماء لم تجد ألا تلك المياه التي تسيل بالرماح وبالسهم ، فالحروب بمنزلة الغمار أى الماء الكثير ولكننا ننشق عنهم باستعمال السلاح وسفك الدماء .

إنها صورة غريبة مركبة تصور حالة بأخرى ، لذلك فنحن أمام نوع فريد من أنواع الاستعارة عزيز وجوده في الشعر الجاهلي ، إنها الاستعارة التمثيلية التي يؤخذ المعنى فيها من متعدد ، وهي أبعد مثالا وأعز مطلباً من غيرها . إن مثل

هذه الاستعارات لا تصدر إلا عن تأمل وتفكير . وهذا التفكير كما قلنا في البداية لا يأخذ طابعا عقليا بحتا ، وإنما يختلط بالشعور ، وبالخيال ، وبأعمال النفس ، وعندما يختلط هذا التفكير بالإفعال والإحساس تتولد الاستعارة ، وبحكمها طابعان ، طابع عقلي ، وآخر شعوري ، الأول هو التحريك والضعة والتأمل والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة ، لذا فصنعة زهير في هذه الاستعارات صنعة مطبوعة ، أجهد نفسه في حبكها ، وفي نسجها وسبكها ، حتى إننا لا نستطيع إلا أن نقول : إننا أمام زهير شاعر الجمال ، وشاعر الحقيقة ، إن هذه النزعة العقلية والأخلاقية التي اختلطت بالنزعة البيانية ، أو بعبارة أخرى التي لم تجد للتعبير عنها تعبيراً واضحاً مفهوماً مؤثراً سوى الاستعارة التي يرسم من خلالها طريق الفضيلة ، إنها تصور مثلاً جيداً من أمثلة الشعر الجاهلي عندما انتهى إلى صورة رفيعة للخير والحق والجمال . وهل يمكن أن نتصور زهيراً محققاً لهذه البراعة التي ظهرت لنا من خلال هذه الصورة الشعرية الناضجة بدون جهد عفيف كان يستنفد منه آمداً طويلة من الزمن . لأن كل جانب الاستعارة في شعره بما حملته من عمق تصور ورهافة حسن يدفعنا إلى الإيمان بأنه كان يقضي الوقت أثر الوقت في صنع هذه الصورة وتلك القصائد وما يتجدد لها من هذا الإطار الفني الدقيق . ولم لا يكون زهير رجلاً واقعياً من خلال تلك الصورة الاستعارية ؟ ، والواقعيون يعكسون همومهم وأحاسيسهم على صور الأشياء ، لقد جعل الشاعر صورته الاستعارية جزءاً من همومه وتعبيراً عن حزنه لما تصنعه الحرب من ويلات ، وبما حازم مجد زهير سوى الاستعارة أعز مطلب للتعبير عن نفسه الجياشة ، بالسلام المحبة للخير والجمال وحق الدماء بين المتخاصمين .

لا أظن أن زهيراً قد قصد إلى هذا كله إلا لآلة جعل الاستعارة وسطاً لبيان

هذا التلازم الوثيق بين نفس الشاعر العبقري وموضوعه ، واستغراق الحالة الى
 وصفها لجماع قلبه ، إن هذا بلا شك أثر أثير بعيد المدى في نفوسنا ، إن الشاعر
 نجح بالفعل في أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن التعبير
 عنه وبأصح ما يمكن استعداده من صور شعرية ولذلك غدا شعره بابا كبيرا
 من أبواب السعادة ، لأنه ما من شيء في هذه الحياة يسر لذاته أو يحزن لذاته ،
 وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الحواطر من الهبات وتمرها الألامان
 من الصور ، (١)

لقد استطاع زهير بحق أن يثبت لنا بهذا الجهد الفني الاستعاري أن الشعر
 وحده كفيلاً بأن يبدى لنا الأشياء في الصورة التي ترضاها خواطرنا وتأنى بها
 أرواحنا ، لأنه بهذه الاستعارات وتلك الصور خالع الأجسام على المعاني النفسية
 ونخالع الجلل على كل صائغة تمثل بين يديه .

إن هذه الاستعارات وتلك الصور ومائلاتها الشعرية بالاضطلاع الحقيقة
 كما تراها نفسه بوجهة ترونها كل نفس ، لم يرض زهير بهذه الاستعارات وتلك
 الصور فئة خاصة بملقها ، ويلتمس مواقع أمواتها المعارضة فيكون التكلف
 المقنن ويقل الطبع ، لا إنه يشعر ويفكر بروح العواطف البشرية ،
 وهو يدافع عن الطبيعة البشرية ، ويصل الأرواح بين الجماعات الإنسانية ، لذا
 فقد أكد زهير هذه الاستعارات لأن الشعر توكيد للحيلة وتقرير لها حتى يعود
 أبدها مستقرا وعارضا مقبلا ، وحتى تكون النفوس مستريحة بعد القلق محوطة
 بالرفق والحب والوثاق . وهذا جانب مهم من جوانب وظيفة الاستعارة في الشعر ،
 لذلك فقد استعمل زهير اللغة النباتية استخداما مقصودا ، وهو إذا أجهد نفسه

في سبيل ذلك يؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن هذا النوع من العبارة اللغوية لا يتأتى إلا بعد مرور اللغة حقياً طويلاً في أطوار النمو والاكتمال ترسب بها في النفس قيم خاصة تظل فيها مخزنة ثم تظهر على سطحها وقت الحاجة ، وما يقايس الصناعة الفنية إلا بمجموع ما تفيض إليه التجارب الأدبية ، يجمعها المتأخرون بعد استقرارها في آثار المتقدمين ، ومن هنا أثبت زهير أن الاستعارة ليست مجرد مظهر خارجي في الشعر الجاهلي ، وإنما لها دلالتها الرمزية والإيحائية ، ومنها نستطيع أن نستشف موقفه من الحياة ، لذلك حققت الاستعارة لديه الإحساس بالعصر ، وعكست روحه السائدة ، وأخلاقه وقيمه ، ولولا ذلك لما هاجم الحروب وحذر من مصائبها وخطوبها ، بالإضافة إلى أن في ذلك وما تبعه من أدوات وصور شعرية - وهذا هو المهم - إدراكاً من الشاعر للإنسانية وسليقتها ، ومن هنا فإن كل قصيدة أو مقطوعة شعرية تقتدر إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر ، وإن هذا الإحساس لن تكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الاستعارات والصور والرموز ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، وبين العاطفة والصورة الشعرية .

لقد استطاعت استعارات زهير أن تحقق ذلك كله بفضل قوة الخيال فيها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعرية مركزة ومحددة وبفضل مقدرة الشاعر على اختراع جميع عناصر فنه لهذه التجربة التي أحس بها .

وهكذا تزداد استعارات زهير وصوره البانية صلة بنفسه ، وإنه من خلال ذلك كله لم تصل بيئته ، لم يكن بعيداً عنها ، إن مواد استعاراته وصوره ، من الكلا ، والنوق ، والماء ، والنار ، والرحى ، والعشب ، والرحى ، والغلات ،

والإصدار ، والإيراد ، وكلها صور محسوسة مادية ، من ذلك الوسط الفني الذي
 حبه وألف فيه ، انتزعها من صميم البيئة وأحوال العصر ، وقد يكون من أبرز
 سمات الشعر الجاهلي عامة هذه الخصائص إلا أن زهيراً وشمرأه مبرسته أبرزوا
 هذه الناحية حتى جذبت نظر النقاد ، فوقفوا عندها ، وأخذوا يشخصونها بفنهم ،
 ومعنى آخر ، إنها وإن كانت من مواد بناء الصورة الجاهلية الاستعارية بعامة -
 على غرار ما نرى في الفصول المقبلة باذن الله إلا أنها اتخذت على أيدي هؤلاء
 طابعاً متميزاً ، فقد رأينا كيف أن زهيراً صاغها صياغة خاصة وتصورها تصوراً
 معيناً ، أبرزها إبرازاً مجسماً ومصوراً فيه العمق والخلق والسر ، كما لم نشهده عند
 غيره من الشعراء الذين استخدموا المواد نفسها في فنهم الشعري مما يؤكد لنا صدقه
 وفردته في فنه بخصوصية وذاتية ، ومن هنا استطاعت الاستعارة عن حق وصدق
 أن تعلم قضية السلام التي طالما اعتنقها وأحبها وعبر عنها زهير حتى في شعره
 الذي يحكي قصص صيده ، فالصائد يحقق باستمرار ، إما لأن السهم أخطأ
 الحيوان ، أو أن الحيوان كان أسرع من الصائد ، فاستطاع أن يهرب (١) ، وفي
 هذا دلالة على تعاطف الشاعر مع الحيوان أو الطير تعاطفاً يبرز في وضوح نزوعه
 الفعلي إلى السلام والتغنى بحسن الدماء بين المتقاتلين مما يشهد بصدقه فيما مررنا
 من صور الغرض نفسه ، وهكذا نرى زهيراً يطور فنه الشعري باستمرار ، ويحاول
 أن يستفيد من التقاليد الفنية التي سبقته سواء مما استفاد من أوس أستاذة أو
 ما سمعه من الشعراء الذين عاصروه فترة النشأة أو السابقين عليه .

إننا نزداد تأكيذاً واقتناعاً بأن زهيراً شاعر الاستعارة حقاً عندما نطالع
 من خلال تلك الآيات الأخرى من قصيدة يمدح فيها سنان بن أبي حارثة المرمري

(١) انظر حديثه عن الصيد في المعلقة نفسها

الذي يقول في رثويته :

وإذا فرغوا من طروا إلى مستقيمهم طوال الرياح لا ضفاف ولا الجزل
بخل عليها جنة عقرية جديرون يوماً أن ينالوا ليستملوا
ولن يقتلوا فيقتلهم بدمائهم وكانوا قديساً من منابهم القتل
عليها أسود ضاربات لبوسهم سوابغ يفيض لا تخرقها القتل
إذا فتح حروب كوان مضررة ضروس منهن الناس أعيانها جعل
قطعة أو اختار مضررة يحرق في حافاتها الحطب الجزل
نجمهم على ما خيلتهم إذا ضل وإن أفسد المال الجماعات والأزل
يحتويها بالمشرفيات وبالقتل وفتيان صديق لا ضفاف ولا شكل
تأثرون بمديون كبداً ونجدة لكل أناس من وقائعهم تجعل (١)

هذه الآيات لوحة شعرية أخرى ، تلعب فيها الاستعارات دورها ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى الذي قصد إليه الشاعر ، فهؤلاء القوم يسرعون لنجدة المستغيث وقتاً طلب منهم ذلك ، والعبارة عن ذلك يستعير لسرعتهم الطيران على سبيل الاستعارة للمكنية ، فكانهم الطير مسرعة إلى وجهتها ، ثم لانهم فوق خيولهم جنة (على سبيل الاستعارة أيضاً) .

وتلحهم الاستعارتان مع صورة كناية أخرى تشير إلى أنهم شرفاء كرماء منهم يشتق بدماء قتلاهم ، فإذا قتلوا برضى القتال هم وشفي غيظ نفسه بدمائهم لانهم أهل حرب لا يموتون على فرشهم ، ولا يكتفى الشاعر بهذا وحسب ، بل يطالعنا باستعارة تقليدية شاعت بين شعراء الجاهلية لها دلالتها المعنوية وهي

تشبيههم بالأسود على سبيل الاستعارة التصريحية ، وإشادة إلى أنهم لا يخلبون ،
ولكى تكتمل تلك الصورة ، صورة الأسود ، قال : لبوسهم سوايغ ييض ،
أى أنهم يلبسون الدروع لا تحرقها النبل ، لأنها سوايغ يعنى تشعلهم ولأنها متينة
النسج فلا يستطيع أحد النبل منهم .

بعد ذلك ينتقل إلى وصف حروبهم ، فهي شديدة قوية كقوتهم ، فتدبمة
ليست بأولى ، فقد قوتل فيها مرة بعد مرة ، لأنها حرب تهر الناس ، أى تجعلهم
يكرهونها وهو إذ يطالعتها هذه الأوصاف لا يطالعتها مجردة مكفا ، إنما يعرضها
مجسمة في صورة ناقة لاقح أى حامل ، ذلك لبيان شدتها ، وفتاعتها ، إنه
يستعيرها على سبيل الاستعارة المكنية لإبراز معانيه ، إن هذه الناقة لا تصف
بصفة واحدة ، فهي ضروس ، عضو من سيرة الخلق ، إنيابها كاللحة مصروجة ،
والمعروف أن ناب البعير إنما يصل إذا أسن .

إن الشاعر لا يكتفى بذلك ، ولكن في صباه تخيلته تلوح لنا صورة أخرى
لهذه الحرب التى يخوضها أولئك القوم ، إنها نار جليلة ، والشاعر لا يقول إنما
نار دفعة واحدة ، وإنما يخفى اللفظ المستعار ، ويذكر من لوازمه ما يشير إليه ،
يذكر الحث والاحراق والخطب الجزل . والخطب إذ يأتى به لا كمال الصورة ،
صورة النار ، يستعيره أيضاً للأجسام التى تستعطف بنيران هذه الحرب ، ولكى
يخرج الشاعر هذه الاستعارة عن حدود التقليد ، فلطالما استعيرت النار للحرب
عند كثير من الشعراء ، فقد ألبسها ثوباً جديداً ، إذ أردفها بوصفها إنها قضابية
أو مضرية ، أى أنها نيران لها مالمها من صفة هؤلاء النساء العتاة لأنها خطبة بهم ،
فهي نار ليست كنار غيرهم ، وحرب ليست كغيرها من الحروب .

وبم توقد هذه النيران ؟

إن أدوات إيقادها سيوف ورماح يحملها فتيان صدق ليسوا ضعافا أو جبناء ،
الحرب دأبهم وديلتهم ، لقد تعودوا أن يأتوا نهماة ونجدا غازين أو متجمعين
لا يمنهم بعد المكان عن ذلك ، ووقائعهم يشهد ما كل الناس ، بل إن لكل منهم
نصيبا من جرما ..

إن صورة النار هنا قد اكتملت ، بما يكمل أيضا صورة الحرب الشديدة
العتيفة ، فهي لا تبقى ولا تذر ، إذا ما شبت واستمرت وامتدت حوالها هنا
وهناك ، ومعنى آخر ، فقد اكتملت صورة القوة والعنف ، صورة الشجاعة
والبطش ، إنها شاملة ، دائرتها متسعة ، عددها متوفرة ، أصحابها جاهزون
جريئون ، فأعدوا الحرب ، فنياهم القتل .

لقد نجح الشاعر بواسطة الاستعارة هنا في أحداث معادلتين متكافئتين ،
فبمقدار ما هؤلاء المحاربين من قوة وغلبة وسلطان بقدر ما لخروهم من تدمير
وتخريب ، إنها تتخذ من ضحاياها خطبا لها .

لقد أسهمت الاستعارة إسهما فاعليا في دعم تصور الشاعر ، وعاونت على
تمثله خياله ، وتآزرت مع الصور الحقيقية في تمييز المعنى ليصبح مقبولا متفرع
المعالم والشعب . هذه الكثرة إذن من الصور والاستعارات ، لاشك أنها مقصودة
متعمدة ، وجدت لتسهم في إبراز المعنى وإيضاحه وتوكيده ، وجدت لتؤدي
وظيفة القطعية التي سبق أن أوضحنا في فصل سبق ، الصور هنا ليست للتزويق
ولا التجميل وحسب ، إنها لهدف ومغزى ، هدفها ومغزاها لا يتصلان عن
موقف الشاعر وانطباعه النفسى إزاء قوة هؤلاء القوم موضوع حديثه ، ومن
هنا فقد وجدنا أن الاستعارة عند زهير من أجل المعنى وإيجاماته .

إن مدونة زهير لا تمثل بذلك ظاهرة فنية ، ولكنها كما اعتقد أولي
المدارس فنية تأثيراً في نقل الشعر العربي من مرحلة التلقائية والطبع الغفوي
إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم لوسائل التعبير الفني ، لقد كان
زهير أستاذ هذا المنهج وكأني به كان الثمرة النهائية للجهود الفنية التي أودعها
الجاهليون أشعارهم كسبق القول في موضعه وفيما وجدناه عند الدكتور سيد حفي
ومن خصائص زهير البيانية التي امتاز بها فنه ، تلك الصنعة التي فطن إليها
أمير المؤمنين عمر بن الخطاب عندما قال : إنه كان لا يعاقل في المنطق ، والواقع
أن مدلول هذه الكلمة انسحب عند بعض النقاد الأول على الاستعارة ، يقول
قدامة بن جعفر :

« ومن عيوب اللفظ المعاظلة ، هي التي وصف عمر بن الخطاب بها زهيراً
لمجانبتها لما حيث قال : (وكان لا يعاقل في الكلام) ، وسألت أحمد ابن
يحيى عن المعاظلة فقال : مداخلة الكلمة في الشيء ، ثم يقول قدامة
بعيد ذلك :

ما أعرف المعاظلة إلا فاحش الاستعارة ويستشهد قدامة بقول أوس :
وذلك من غدر نواشرها تصبط بالماء تولد جدرعا (١)
فالتولب ولد الحمار ، وقد أطلقه الشاعر على ابن هذه المرأة التي يتحدث
عنها . ويعلق الدكتور إبراهيم سلامة ، على هذا الفهم للمعاظلة فيقول :
« وأما المعاظلة التي عرفها (قدامة) من كلمة عمر في زهير فقد فهم فيها

فما عما قصدته قائلها ، وليس بين الكلمتين صلة من تشابه أو جنس ، فالتكبير عند قدامة من جهة إلى الكلام يستعمل . بعضه فيما ليس من جنسه . وما هو غير لائق به ، إذا لم يستلزم الاتفاق بين اللفظ والمعنى عند اتحاد الشبه والاتحاد الجنس ، (١) .

وقد أتكر كل من الأهدى والعسكري تفسير قدامة للمعاطلة على أنها فحش الاستعارة ، يقول أبو حلال :

وهذا هو غلط من قدامة كبير لأن المعاطلة في أصل الكلام إنما هي ركوب الشيء ببعضه بعضا ، وسمى الكلام به إذا لم ينضد تضادا مستويا ، وأزكب بعض المعاطلة رقاب بعض وتداخلت أجزاءه تشبيها بتعاطل الكلاب والجراد وتسمية القوم بحافر ليس بمدخلة كلام في كلام ، وإنما هو بعد في الاستعارة ثم إنك لا تخرج في شعر زهير شيئا من هذا الجنس . (٢)

من هذا يتضح لنا أنه ليس معنى المعاطلة فحش الاستعارة ، وعندما نقول إن زهيراً كان لا يعاقل أي أنه كان لا يخلط في تركيب الجمل ، هذا ما ذهب إليه أبو حلال في قوله السابق وجرى في مجراه الدكتور إبراهيم سلامة .

ولكنني أقول : لماذا لم يكن المقصود بالمعاطلة فحش الاستعارة أيضا ، وأن ما ذهب إليه قدامة مذهب صحيح ، فإذا كان طرف التشبيه معيدين أو غير متساويين فيما بينهما ، فإن هذا يعد أيضا تناسلا غير مقبول أو اتحادا في الشبه

(١) الدكتور إبراهيم سلامة : بلاغة أساطير العرب واليونان

ط ٢ - ص ٣٢٢

(٢) الصناعتين (ط ١) ص ١٢٢ - المقدم الفريد ص ٢٧٥

غريباً ، فالشاعر عندما يجمع بين طسرفي استعارة دون إحكام وحسن تقدير ومناسبة ، فإنه حينئذ قد عاظم بما جمع من ألفاظ لا ملاءمة فيما بينها ، إذا ما حاول أن يصوغ منها استعارة أو يبدع صورة ما ، إذن فتداخل الألفاظ بطريقة معقبة غير سليمة يمكن أيضاً أن يدخل في نطاق الاستعارة أيضاً ، أليس عدم وجود تقارب واتفاق بين المشبه والمشبّه به ، وعدم وجود صلة تجمعها أساساً فيها ، أليس ذلك يمكن أن يعد خطأ في التركيب لا مبرر له ، وإركاباً لألفاظ على ألفاظ مما يترتب عليه لركاب معنى على معنى دون هدف أو قصد؟ . ولعل أرى إصرار عبد القاهر على تأكيد فكرة للمعنى والادعاء في الاستعارة ورفضه مصطلح النقل الذي شاع في تعريفها ، لعل أصراره على ذلك يؤكد لنا أن مجرد النقل معاطلة بالمعنى الذي فسرناه هنا - وبمعنى آخر :

إن عدم ترتيب الألفاظ وتنسيقها يعقد المعنى ويزيده غموضاً ، ويبعده عن صواب الإشارة ، وسداد القصد ، كذلك الأمر في طرفي الاستعارة ، فإذا لم يكونا مرتبين وفق حركة النفس وترتيب المعاني النفسية ، فإن هذا بلا شك تعاضل ، والأمر أيضاً بالنسبة لموقف الاستعارة تجاه الجـو العام ، وملاءمتها لموضوع الحديث وغايته ، فإذا لم تكن متنسقة ، ومتآزرة ومتحدة مع غيرها من الصور بحيث تكون قلقة ثابتة ليست في مكانها فمن حقنا أيضاً أن نقول : إن الشاعر عاظم ، وبناء على ذلك يمكننا أن نفهم معنى المعاطلة فيها رحيباً لا يحده محدود ورسوم المعنى اللغوي الخالص ، وإن هذا الفهم ينبغي أن يتعدى حدود العبارة الحقيقية فعملية التركيب والترتيب ، ودرجة الدقة في تصوير الموقف ، وربط ذلك كله بمكان الاستعارة في العبارة ، وصلة الاستعارة بما قبلها وبما بعدها من صور حقيقية كانت أم مجازية ، كل ذلك يجعلنا نؤكد أن معنى المعاطلة ينسحب أيضاً

على فاحش الاستعارة ، ومن هنا يجب ألا نواكب الدكتور إبراهيم سلامة ، فيما ذهب إليه مقتنيا أثر الأمدى والعكرى ، وعلينا أن نلتصص الصلحة فيما ذهب إليه ابن قتيبة ورجحه .

أما كعب بن زهير فنراه يقول في وصف معركة أعلنها هو ورفاقه على حى بنى جعاش :

صَبَحْنَا الْحَىَّ حَىَّ بَنَى جَعَاشَ بِمَكْرُوثَاءَ دَاهِيَةً نَادَا
فَمَا جَبُنُوا غَدَاتُذَ وَلَكِنْ أَشِبُّ بِهِمْ قَلَمُ يَسْمُو الدَّيَادَا
صَبَحْنَا هُمْ بِجَمْعٍ فِيهِ أَلْفٌ رَوَايَاهُمْ يَنْخَضُخِضْنَ الْمَزَاكَا
فَجُلْنَا جَوْلَةً ثُمَّ ارْعَوْيْنَا وَأَمَكْنَا لِمَنْ شَاءَ الْجَلَاكَا
بِضَرْبٍ يَلِيقُ الضَّبْعَانُ مِنْهُ طَرَوْقَهُ وَيَأْتِنُفُ السَّفَاكَا (١)

وهو اذ يطالعنا بهذه الصورة يريد أن يوضح قوة الجيش المهاجم وضعف الأعداء ، ومدى ما أصابهم من ضرب شديد وقتك أهلكتهم رغم عنادهم ، فبدأ باستعارته التهكمية (صبحنا الحى) مشبها غارة الجيش فى الصبح بخمر الصبح يسقيهم إياها ، معنى ذلك أنه أصابهم بما يصاب به السكران من الذهول وفقدان الوعى ، فقد تفتحت عيونهم على هذه الغارات فها انتهم المفاجأة وأعجزتهم الداهية على أرض مكروثاء .

ثم يبدأ الشاعر فى عرض الصورة الواقعية الصادقة لرد الفعل الذى كان فى النهاية ، إن من هوجوا لم يجبنوا ، وحاولوا رد المغيرين ، وعلى الرغم من ذلك لم يستطيعوا رد الكل وهرقوا هنا وهناك ، فقد كانت مقاومتهم بعد هول

المفاجأة دون جدوى . الشاعر لا يعرض علينا هذه الفكرة عرضا مجردا من الخيال الابتكاري ، ولكن الاستعارة تلح على تفكيره إلحاحا ، يوضح بها خيبة أمل أولئك الذين قاوموا ولم يفلحوا ، فيقول : (لم يسمعوا الذبابة) ، فقد شبه هيئة رفاقه والعدو يحسب أول رد جموعهم المهاجمة دون جدوى بهيئة الابل مجتمعة إذا جاءت إلى حوض الماء فمنع بعضها ولكن البعض الآخر ليس من سبيل إلى رده وإطاقته لعنف الهجمة وقوتها .

إنها صورة استعارية تمثيلية تجسم الصراع الدائر بين عدو يقاوم بكل ما أوتي من قنرة وعناد ، ومهاجمين يقرون عليه ثم تضع نتيجة لهذا الصراع ، وتضع الأمور حيث تكون في نهاية المطاف ، إنها الهزيمة لا مفر .

وبمعنى آخر :

يعرض الشاعر في البداية لما أصاب هؤلاء من فزع وخوف وانهيار ، وفقدان لتوازن قواهم ، مع أنهم قوم لا يعرفون الجبن ولم يتعودوا الاستسلام السريع ، بل هم شجعان مقاومتهم عنيدة ، ولكن لا مفر من تخاذلهم في نهاية الأمر ، لقد فقدوا السيطرة على أنفسهم تماما ، وخاصة وأننا قد رأينا الشاعر يكرر الصورة الاستعارية التهكمية (صبحناهم) صبحهم بماذا ؟ بجموع صغيرة . ولكي تكتمل هذه الصورة التهكمية ، صورة التصبيح بتلك الجموع المغيرة ، قال : « رواياهم يخضخضن المزادا ، أي أن يعيرهم قد حمل أوعية الشراب ذات الحركة المسموعة ، إنها صورة عميقة وبعيدة ، صورة الجمع الغفير المهاجم من قومه ، وجهاهم معهم تحمل أوعية الشراب جاهزة للتصبيح ، بمعنى أن أسلحة الحرب معدة وكثيرة ، تسمع أصواتها وحركاتها مع حركات البعير المتتابعة التي تتساق إلى أرض المعركة هنا وهناك .

إنها صورة حسية مادية عناصرها متحركة ومرئية ومسموعة ، تشعر بالقوة
بما يُلح وراءها من صنوف الاستعداد ومظاهر العنف في مجال هذه الاستعدادة
التهكمية ، ولكن هل وقف الشاعر عند هذا وحسب ؟

لا ، ما زالت المعركة دائرة ، والشاعر مصر على أن يبين عن مظاهر القوة
ومعانيها ، وليس من سبيل إلى ذلك إلا بالاستعارة وسيلة المعنى ووعاء
الإحساس به .

إنها جولة واحدة فقط ، أتمت النصر ، ومن شاء الجلال والمقاومة منى بضرب
شديد ، والشاعر عندما يريد بيان ذلك ، ما زال يرفض العبارة المجردة من
الخيال ، بل زاه يقصد إلى تجسيم الموقف والواقع ، تجسيم نهاية المعركة ، وخاصة
أن هؤلاء الذين قاوموا كان لا بد من توجيه مزيد من العنف لهم ليقتفى الموقف
وتستوى المعركة .

فالضرب ليس كغيره مما يمكن أن يسمى ضرباً - لا إنه - ضرب يشبه في
قوته وما يخلفه من نتائج ومضاعفات ، يشبه ضرب اللقاح ، ضرب الذكور
للإناث (على سبيل الاستعارة) .

وأخيراً نقول : لقد كان مدار الأبيات على الشجاعة ، والقوة التي أدت بالنصر
لهؤلاء على أعدائهم من أهل هذا الحى ، ولكن الشجاعة والقوة لا تطلعا معنى
بجرداً كما قلنا ، ولكنها تنتصب أمامنا صوراً مجسمة وحركة دائمة في ثوب خيالي
مادى ، ثوب الاستعارة التي أراد الشاعر أن يثبت بها تلكم الأوصاف ليلغ
بالمعنى أقصى غايته ، وليصل بأحاسيسنا إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه ، إنها
الصنعة التي تخفى في ظلالها المعاني الجميلة دون تعقيد أو تمويه ، فلم تكن
استعاراته تجاوزا للمعنى إلى حيث يمتنع وقوعه . أو مجرد بهرج من التعبير ، لذلك

حق لنا القول بأنها الصنعة التي لازمت الطبع ، واقرنت به والتحمت وأسهمت
في بلوغه درجة عالية من الفن والجمال .

ونحن واجدون في شعر الخطيئة طابع هذه المدرسة الزهيرية قويا ظاهرا ،
ففي سنيته يقول مادحا « بغيضا » من « آل شماس » ، وهاجيا الزبرقان :

والله ما معشر لا موا امراً وجنباً من آل لاي بن شماس بأ كياس
ما كان ذنب بغيض لا أبالكم في بائس جاء يحدو أخيراً الناس
لقد مررتكم لو أن درتكم يوماً يحىء بها مشحى وإبسامي
وقد مدحتكم عمداً لأرشدكم كيما يكون لكم متشحي وإمراسي
وقد نظرتكم إغشاء صادرة للخمس طال بها حوزمي وتنسأسي
فما ملكت بأن كانت نفوسكم كفـارك كرهت ثوبي وإلباسي
حتى إذا ما بدا لي غيب أنفسكم ولم يكن لجـراحي فيكم آوي
ما كان ذنب بغيض ان رأى رجلا ذا فاقة عاش في مستوعر شاسي
جارا لقوم أطالوا هون منزله وغادره مقيماً بين أرماس
مثلوا قراء ومسرّة كلابهم وجرّ حومه بأنياب وأضراس
دع المكارم لا تترحل لبنة شيسها وأقعد فإنك أنت للطاعم الكاسي
من يفعل الخير لا يعدم جوازيته لا يذهب العرف بين الله والناس (١)

(١) انظر ديوانه (بشرح ابن السكيت) ص ٢٨٣ وما بعدها .

الجنابة : القرية ، وقوم أجناب وجنّاب ، يقول : من لامي على مدح بغيض
فليس بالنكيس لاحسانهم إلى . مررتكم : طلبت ما عندكم . ويقال فاقة تمرى
إذا كانت تدر على خير ولد وهى المريبة والمريبة (بالضم والكسر) فأما المريبة
من الشك فكسور الميم لا غير

فالأبيات السابقة تزدهم بالصسور المادية ، وتتخللها الاستعارة ، فتنظر كيف أراد أن يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستمضاء على السائلين ، فشبههم على سبيل الاستعارة بالناقة تمرى وتمسح ويتلطف في مريها ومسحها فلا تجود من اللبن بقليل ولا كثير ، وكأنه يريد أن يقول : لقد داريتكم لتدروا على بخير فأبيتم .

ولننظر كيف أراد أن يذكر أن آل شماس لم يفرجوا كربته فاستعار لذلك قوله : (لم يأسوا جراحه) ، ثم إنه عبر عن أنهم نالوه بالشر فاستعار لذلك صورة الوحش الجارح ذى الأنياب والأضراس الفتاكة .

وما هو ذا يريد أن يذكر رسوخ ما لآل شماس من المجد الذى لا ينال منه الهجاء ولا الذم فشبهه على سبيل الاستعارة أيضاً بالصخرة الراسية تعمل فيها المعاول فتقل دون أن تنال منها شيئاً ، فيقول :

كدحتُ بأظفاري وأعمايتُ بمعشولى فصادفتُ مجلوداً من الصخر أملسا

ويروى للحطيئة قوله :

وفتيان صدق من عدى عليهم صفائحُ بصرى علَّتْ بالعوايقِ
إذا ما دعوا لم يسألوا من دعاهم ولم يمسكوا فوق القلوب الخوافي
وطاروا إلى الجرْدِ العتاقِ فالجموا وشدُّوا على أوساطهم بالمناطِقِ

= الآسى : المداوى الفارك : المرأة المبغضة لزوجها .

الإبساس : صوت تسكن به الناقة عند الحلب ، فإذا كانت الناقة تدر على الدعاء والملق ، قيل : ناقة بسوس وذلك من صفاتها في حسن الحلق .
الأمراس : تخليص الحبل ورده إلى بكرته .

أولئك آباء الغريب وغائه الصـ^١ ربيخ ومازى المرملين الدهرادق
احلثوا حياض الموت فوق رجباهم
مكان النواصي من وجوه السوابق (١)

واستعارة الطيران للعدو والسرعة تدور في فلكها كل الصور الحقيقية ، فهم
أى المدوحوون لا يسألون من يدعوهم للنجدة ، لأنه لا وقت عندهم لسؤال ،
الوقت كله لمواجهة الموقف عدم خوفهم لا يترك فرصة للتوانى ، ثم إنهم مشولون
عن غوث كل غريب ، وماوى لكل المرملين الصغار الضعفاء . إن مشوايتهم
هذه لا تتيح فرصة للتوانى عن نصره هؤلاء جميعا ، ومن هنا استطاعت الاستعارة
أن ترتبط بالسياق لتؤكد حقيقة الموقف كله ، وكان من الممكن أن يقتصر
حديث الشاعر عن السرعة بمجرد ذكره البيت الثانى ولكن الاستعارة تغلب
عليه ، لا تصبح مجرد معرض لصورة حسية مادية وحسب ولكن لتدور على
رحاها معانى الآيات مجتمعة وترتبط الصور الحقيقية بالصور التخيلية ، فتقوى
الصورة الكلية ويتمكن المقصود ببيانها في نفس المتذوق ، وخاصة إذا لحظنا أن
معانى الآيات مجتمعة بما فيها من بطولة ونجدة ، ومهارة حربية تتعلق بمدى
سرعتهم الفائقة ، تلك السرعة ، التى لا يكفى التعبير عنها ، عدم سؤا لهم من
يدعوهم لنجدته لأنه لا مجال للسؤال والجواب ، والبحث عن المقدمات والنتائج
فالسرعة مقرونة بالحزم والحسم وهما السبيلان لوضع الأمور في نصابها الصحيح
ومكانها الأنسب ، وما أجمل الاستعارة للتعبير عنها .

وما هو ذا الخطيئة لما حبسه عمر لاستعداد الزبرقان عليه ، ولما كلبه فيه

(١) ديوان الخطيئة (بشرح ابن السكيت) ص ٣٩٤ (برقم ١١٣) .

الأغاني ٢ ط وزارة الثقافة سنة ١٩٧٠ ص ١٦٨ .

عمر بن العاص ليطلق رراحه ، يقول :

ماذا تقول لأفراخ بندي مرخ
مزغب الحواصل لأمساء ولا شجرة
أليت كانبهم في قمر مظلمة فاقفر
عليك سلام الله يا عمر
أنت الإمام الذي من بعد صاحبه
ألقى إليك مقاليد النسي البشر
لم يؤثروك بها إذا قدموك لها
لكن لأنفسهم كانت بك الأثر
فامن على صية بالرمل مسكنهم
بين الأباطح فتشأهم بها القيرو
أهلى فداؤك كم بينى وبينهم
من عرض داوية تسمى بها الحشيرة (٢)

فها هو ذا في موقف استعطاف فاستمار لضعف أولاده الصغار لفظه الأفراخ .
حتى إن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لم يلتفت إليه إلا عندما وصل إلى قوله :

(ماذا تقول لأفراخ ...) ، وبعدها خلى سبيله .

وهكذا نجح الخطبة في إحداث أقوى التأثير باستعارته بحيث جعلها مفتاح
شعره ونفسه ، لتطل منها المعاني والإيحاءات مما يثير في النفس الرأفة والحنان ،
لأشك في أن هذه الاستعارة مقصودة ، وهي في الوقت عينه تصدر من أعماق
مشاعره ، فأولاده زغب الحواصل لا ماء ولا ظل ، مسكنهم بالرمل ، معرضون
للمخاطر وأولا وأخيرا هم أفراخ بوادي « ذى مرخ » .

ومن هذه النماذج التي سقناها نستطيع تبين الخصائص الفنية للاستعارة عند :

شعراء هذه المدرسة ملخصة فيما يلي :

أولا : ارتباطها بمصطلح « عبيد الشعر »

إن الطاقة النقدية التي يحملها هذا التعبير تدل على قدرة فائقة من الأصمعي

في تركيب مفهوم يقدي مذهب تعبيري عنه ما تان إكسكتان . واتقد ينل الشعراء فيه
صناعة الاستعارة جهدا عنيقا وقتيا شديدا ، وخاصة عند زهير ، لذلك لم يكن
الاستعارة عندهم بسيطة تمقد مجردة بين شيئين وكفى ، ولكن صناعتهما وافهميل
يحتاجان الى حسن تدبر وإعمال فكر وروية بالقدو الذي عاياه صاحبا في زمانها .

إن هفت العبارة تنقل على نحو خطير في النظره التي التصرف ، إذ لا يمكن
فحسب على ما يلح الجهد الذي يبذله شاعر القرية في تحريك صورته وإعمال عقله
على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفنى وأثره في اكمال الصياغة الفنية للتصنيف
وصورها ، وإدراكه كما قلنا في السابق المسئولية التي يتطلبها منه الفن .

إن هذا الإبداع وحذا الوعي جديدا عند الشعراء ، فلم يكن الشعراء قبل
زهير ينظمون قصائدهم وصورتها ، وقد يتنون بها لغتهم عند بناء وقد لا
يتنون بها فينظمونها بسرعة مناسبة تطلب جهدا في وقت قصير ، أما شعراء
هذه المدرسة فقد تأخروا وتعمدوا الأناة ، والاستعارة بطبيعة الحال تتطلب
الجهد والروية مما يكون نتيجة إبداعا على نحو غير مألوف ، وغير مستعمل
لدى الآخرين ، لا نقول إن الاستعارة المألوفة ليس لها عند كل شاعر روية
معية أو حتى معين في إطار الاستعمال الجديد ، ولكننا نقصد إلى أن الابتكار
وتوليد المعاني المناسبة التي ترى فيها خصوصية الشاعر مما يلفت الأنظار والوقوف
عنده ، وما يدل على تضج ونماء فنى .

إذن فهذا التحكيل ، وهذه الأناة في صناعة الشعر ، كان من نتائج ميلاد
استعارة خاصة بهم ، على هذا النحو من العمق والجمال والتضج الفنى .

لآها : جمعها بين الصنعة والطبع ، وإرباطها بعمود الشعر
تقد أربطت هذه الصنعة في الاستعارة بطبع هؤلاء الشعراء ، فإن سهرهم

على شعرهم يراجمونه ويتفقونه ، لم يكن كما قلنا بعيدا عن طباعهم ، وفوقهم
ومشاعرهم ولقد رأينا مدنى إحساس زهير بمصره وإسهامه بصورة الشعرية
وعلى رأسها الاستعارة فى هذا الإحساس ، فالجروب والفتن كانت على أشدهما
والرجل يمدح أولئك الذين بذلوا المال والدم فى سبيل إخماد هذه الفتن وقتلوا
الجروب فى مهدما ، إنه لم يمدح لقاء أجر أو رغبة فى التكسب بشعره وإنما
كان ممدحه إحصائيا بالمسئولية الفنية فمدح من داخل قلبه وخم الحرب
من صميم قواده وضميره ، فهو الرجل غير البعيد عن مجتمع الحرب آنذاك .

إن شعره وما احتوى من صور واستعارات مادية عميقة ، كان أقل شئ
يمكن أن يقدمه على أن يساعد فى إعادة السلم إلى نهبابه ولذلك بدأت عناية
زهير بشعره من حيث الموضوع والصور ، والأسلوب الفنى بعامة .

ومن هنا قلنا ونقول غير مرة إن الاستعارة فى شعر هذه المدرسة جمعت
بين الطبع والصنعة ، وقد يظن أن الاستعارة المطبوعة تتأق فى طبيعتها مع
التحريك والتدخل والاستحسان والاختيار ، وطرح ما لا يستساغ ، وإثبات ما
يرفوق ، وهذا غير صحيح ، فتدخل الإرادة والتتبع والمراجعة ، والتعديل ،
والسهر على ذلك شئ لا بد منه ، ولا يمكن لهذا أن يغطى حق الطبع ما دامت
السليقة هى المعمول فى هذا التدخل أو ذاك التتبع ، وهذا هو شأن الاستعارة
عند شعراء هذه المدرسة على وجه الخصوص .

وبعبارة النقد الحديث نستطيع أن نقول : إن الصورة الاستعارية قامت عند
شعراء هذه المدرسة شأنها شأن غيرها من الصور المجازية على التلقائية
والتخطيط معا ، . ذلك ، لأن الأثر الفنى الذى يتألف فى جملة من عناصر

أصلية خلاقة بالمعنى الحرفي لن يكون مفهوما كما لن يصبح مفهوما إلا عن طريق التوضيحية بشيء من أصلاته ، فإن تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة التعقل ينبغي أن تخضع لقسط معين من التدبر العقلي ، وأن تأخذ ببعض المواضع (التدخل) إذا كان لها أن تخرج عن الدائرة الشخصية الصرف ، وتحمل بعض مدلولاتها إلى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة ، (١) .

معنى ذلك أنه ليس في مكنة التلقائية في حشد ذاتها أن تنتج أى شيء قابل للإيصال أو الفهم ، ولابد من الإضافة المستمرة لعناصر العمل الأدبي التي يوافينا بها الطبع لأول وهلة ، ولابد من التدخل للمراجعة والتعديل والتثقيف .

يقول « هاوذر » عما يزيد الأمر وضوحا :

لا ينبغي للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها في مرحلة لاحقة كما لو كانت أطارا خارجيا للـ العمل الذي هو تلقائي الطابع ، بل ينبغي علينا أن ننظر إلى كل أثر فني ، وكل جزء من الأثر الفني بوصفه تجسيدا لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدي ، فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للإيصال والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة ، إنما يتمثل في أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضع سلفا ، أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية في كل نواحيها ، ولا تخضع لتأثير أى مخطط كما لا تخضع لأى مواضع على الإطلاق ، فهي ليست إلا فكرة قاصرة فالخبرة العقلية تبعد على الدوام بعدا لانهايا عن هذا المثال الروماني القائل بالمباشرة المطلقة . (٢)

(١) آرنولد هاوذر - فلسفة تاريخ الفن - ص ٢٩٣ - ٢٩٤ .

(٢) انظر فلسفة تاريخ الفن ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .

ولعل هذا النص يضع بين أيدينا حقائق مهمة توضح ما ينبغي أن تكون عليه أصالة الشاعر في شعره وصوره ، فهو يرى أن هذه الأصالة تتوقف على حسن الشاعر وطبعه ، بالإضافة إلى القدر الذي يتوفر لديه من مهارة التخطيط ، والتخطيط يستلزم الأناة والاختيار والاستحسان ، والمراجعة ، وهذا يذكرنا بكلامنا السالف ، أن الأدب الذي يصل إلى القراء لأصالة أبداء بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فالقصيدة التي تصل إلى يد الطابع ، إن هي إلا ثمرة الخنى والعرق ، بنت التحريك ، والتنقيح ، ومادام التنقيح والتحريك والتعمل مرتبطا بروح الشاعر وطبعه ، فلن يكون هذا قضية بوظيفة الأدب ، بوجبه ترجمان النفس ومرآة لدواخلها ، وقد رأينا أن شعر زهير باستعاراته التي سير في سبيلها صورة لما يحول في خاطره حقا ، إنها الصنعة الموهوبة التي تبرز بالطبع والإلهام كما يقول الدكتور هدارة (١) ، تلك الصنعة التي لا أثر فيها للتكلف المقتوت ، ذلك الأمر الذي يمكن أن يظهر عندما يفصل بين مادة الشعر وصورته ، أو عند التعمل في تركيب الشكل على المادة قسرا .

ثالثا : مصاحبة العقل لها :

ولقد كان من نتائج تلك الصنعة والتحريك ، وهذا التدخل الفعلي للشاعر لطرح ما لا يراه مناسبا ، واستحسان ما يراه راقيا له ، أن ارتبطت الاستعارة ارتباطا وثيقا بتلك النزعة ، إنها مظهر من مظاهرها ، فالتشبيه مثلا بتركيبه البسيط لا يشبع هذه النزعة لدى شعراء هذه المدرسة ، أما الاستعارة فإنها تحتاج إلى أعمال فكر ودراسة ، لذلك فهي أكثر عمقا وأبعد خيالا ، فأمر ابتكار هذه الصور ، وإن كان قد تعلق بطبيعة هؤلاء الشعراء ، فقد تعلق أيضا باستعدادهم

(١) في اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ٥٦٦ .

العقل، فزهير عندما يصف الحرب بأنها ضروس، ورو أن أنيابها أصل مستقيمة لها
حورة الناقة المستنة الى أصل نابها، وأصبحت عرضا لحية الخلق، يعني
بذلك أنها حرج قديمة توالى القتال فيها مرات ومرات حتى طال بها الأمد كما
طال العمر بالبعير، ومن الواضح أن هذا يحتاج إلى جهد عقلي في الاختيار
والتصور والتخيل.

إن هذا التفكير المصاحب للاستعارة لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحثا، وإنما
يتجه الى الشعور والصور والخيال لينزع من هذا كله ما يواكب اتجاهه وتأملاته
ولقد ارتبط بتلك النزعة أيضا، ذلك التفصيل الذي نراه أحيانا للصورة
الاستعارية، فزهير مثلا في قصيدته التي ينتم فيها للحرب لا يبالغ في استعارة
واحدة وإنما يعرض الكثير فيها بما يشبع اتجاهه العقلي الناضج، وفي ذلك إشباع
أيضا لأحاسيسه تجاه هذه الحرب وويلاتها، إنته لا يقف بذلك عند حدود
التأثر والقليد، بل إن عبقرته تدفعه باستمرار إلى التطوير والإبداع وتقليب
الصورة على أكثر من وجه في الموضوع الواحد.

زهير نفسه عندما أراد أن يبين أنه أمسك عما كان يرتكب أوان العبا وقع
النفس عن التلبس بذلك معرضا لإعراض الكلى عن المعاودة لسلوك سبيل الغنى
وركوب مراكب الجهل، يشبه العبا (على سبيل الاستعارة المنكبة) بجهة من
جهات المسير ويحذف المشبه به ويذكر من لوازمه الأفراس والرواحل التي
أصبحت بعد معرأة من سروجها. ليدل على ما أراد، وهذه الاستعارة تفرد بها
زهير، إنها وشبهها لا يصدر إلا عن عقل مفكر متأن واع بمسئولية الفن، لا يترك
للمخيلة عنان التخيل الخاطف السريع بل يحكمها بطابع الفكر، والصور إذا
نيلت معانيها بعد شيء من الجهد والعناء كانت أحلى وأطيب للنفس والعقل معا.

والعاطية عندما يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستعصاء على السائلين فيشبههم على سبيل الاستعارة بالناقة تمرى وتمسح ويتلطف في مرها ومسحها ، فلا تجود من اللبن بقليل ولا كثير ، إنه بذلك يستخدم مواد البيئة في صناعته صورة ، وإن هذه الصور التي تعكس بيئتها ، لا يمكن أن تصدف عقل الشاعر لأول وهلة ، إنها لا بد وأن تكون ميلاد تفكير طويل وإمعان وتدقيق ، خضعت لإرادة الشاعر النفسية والوجدانية والعقلية ، ثم صدرت عنه مقرونة بهذا الخيال الجليل ، إنه الخلق القائم على الإدراك والوعى ، لأعلى التخمين والحدس .

إن استخدام الصور المادية من البيئة على هذا النحو مرتبطة بالشعور والإحساس كان ديدن شعراء هذه المدرسة وإذا كانت الاستعارة الجاهلية بوجه عام قد اعتمدت في بنائها على الماديات المحسوسة ، إلا أنها عند عبید الشعر خاصة واضحة عميقة الأثر ، ذلك مما حدا ببطه حسين ، إلى وصف مذهبهم البياني بأنه مذهب حسی الخيال مادی التصوير .

وأخيرا نستطيع أن نقول : إن شعر هذه المدرسة على وجه الخصوص استطاع أن يربط الطبيعة بالفكر والاحساس والخيال بما استخدم من مواد البيئة صانعا صوره الاستعارية على أحسن ما يكون معبرا عن نزعات الشاعر العقلية وما يحول في خاطره من معانٍ لا حصر لها ، كل ذلك ضمن إطار الرابطة الوثيقة بين المستعار منه والمستعار له .

الباب الرابع

الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب

الفصل الأول: الاستعارة الجاهلية والبيئة

الفصل الثاني: الاستعارة الجاهلية والشاعر.

الفصل الثالث: الاستعارة في النثر الجاهلي .

الفصل الأول

الاستعارة الجاهلية والبيئة

ليس من شك في أن الانسان يستمد تصوراتَه وتربّي إدراكاته على حسب ما يراه ويحيط به من المشاهِدات والمَقولات وعلى قد بلوغ ذلك من نفسه واستيلاته على حواسه ، تكون درجة الإدراك لديه ، فإذا كانت المشاهِدات كثيرة مختلفة ، كانت قوة الموازنة وحب الاستطلاع والرغبة في البحث أعظم وأدعى إل نمو العقل والإدراك وكبرت في نفسه ملكة التمييز بين الأشياء ، وصار ذلك شبه خلق له ، فيصبح وقد تربّي على نوع خاص من الذكاء والملاحظة وتشكّلت نفسه وإدراكاته ومعلوماته بهذا الشكل الخاص الذي ينشأ عن حياته العامة التي كانت له في هذه البيئة ، وكانت تصوراتَه وتشبيهاته واستعاراته مأخوذة عن ذلك ، بحيث تصبح خيالاته وأفكاره ومعتقداته صورة من المجتمع الذي عاش فيه ، وأثراً من آثار تلك البيئة ، وباختلاف البيئة يكون اختلاف الناس في تصوراتهم وعقولهم وإدراكاتهم وتربيتهم .

الإنسان إذن ثمرة البيئة الطبيعية والاجتماعية ، والأدب والبلاغة من شعر ونثر ، ومن كتابات اجتماعية وفلسفية وغيرها من آثار العقول والفرائح ثمرة من ثمار الإنسانية ونتيجة تربية العقول والنفوس .

إن هذا الذي نقوله ليس شيئاً غريباً ، فمن العسير على الشاعر إذن أن ينشئ عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي يتعامل معه ويتفاعل مع معطياته ، إذ لا بد لكل شاعر من وضع اجتماعي محدد في بيئة اجتماعية بعينها ، تحدها ظروف مكانية وزمانية خاصة ، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابي في حياة الشاعر الفنية

حين يأخذ منها ويعطيها ويتعاطف معها أو يشور عليها ، وفي كل حالة من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفا في العملية الشعرية وتظهر بيئته طرفا آخر فيها مما يجعل بالضرورة ظهورها في شعره إن سلبا أو إيجابا .

وحين يستغرق الشاعر في عملية التشكيل الفني للصورة لا ينفصل تماما عن هذه البيئة الاجتماعية ، بل إنه يستمد منها ويعتمد على عناصرها لتحقيق أى قدر يستطيعه من النجاح في هذا التصوير ، وإن باستطاعة الشاعر أن يسكن العالم ، والعالم الحقيقى ، بل وعلم السياسة ولكن ممارسته هناك ليست أمرا هينا بل إنها بالتأكيد أصعب من زج الإنسان بنفسه في معمة السياسة مباشرة وفي معمة الثورة كرجل ، وكثائر غير أنها تظل عملية ممكنة على كل حال (١) .

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه ، وعلى تفهم معنى التجربة الاجتماعية للشاعر إن لم يتخذ منها مصدرا من مصادر التصوير الجمالى الذى تقوم عليه العملية الشعرية أصلا .

فالشاعر ابن للبيئة الاجتماعية ، التى تنتمى إليها موهبته الفنية معتمدا على أدواته اللغوية وقدراته الخيالية فى التشكيل الفنى لأشياء ومواقف هى من خلق المجتمع ، فهى مواقف اجتماعية فى طبيعتها ، ومن هنا تصبح المقولة التى تذهب إلى أن الأدب يمثل (الحياة) ، والحياة فى أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة ، ولو أن العالم الطبيعى والعالم الداخلى أو الذاتى للفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية ، فالشاعر نفسه عضو فى مجتمع منعفس فى وضع اجتماعى معين يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعى والمكافأة ، كما أنه يخاطب

(١) ارشيبالد مكليش : انظر الشعر والتجربة ص ٦٣ .

مهوراً مما يكن اقتراضياً ، وفي الواقع كان الأدب يظهر دائماً على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة وتكاد لا تستطيع في المجتمع البدائي أن تميز وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة ، وعلى هذا فإن الكثرة الغالبة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية بيئية بشكل ضمني أو كلي ، مسائل الأعراف والتقاليد ، قواعد الأدب وأنواعه ، رموزه وأساطيره (١) .

والشاعر لا يغمى في عمله عبثاً بلاقيد اجتماعية ، بل إن الإطار الاجتماعي هو المحك الأول في عمله ، ومن هنا لا يخرج عنه بل يدور في فلكه معبراً وموضحاً ليكون العمل الفني في هذا المستوى أداة لبناء (نحن) جديدة ، جديدة ، فالواقع أن كل ما يأتي به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي حمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها (النحن) (٢) .

والشعر يشيع الحياة في الإنسان ويدفعه لتدس العالم من حوله واللغة وصورها الخيالية مواد الشاعر الذي يتعامل معها ليقول شيئاً جديداً مادياً لوعيه ، هذا الجسم لا ينفصل فيه عالم الحواس عن عالم الفكر الداخلي والعاطفة ، فكان الصورة الشعرية مجال يبرز فيه الشعراء معانيهم وأفكارهم وعواطفهم وانفعالاتهم وخيالاتهم مرتبطة بمجتمعاتهم .

فلا صورة إذن مضمون اجتماعي ، وهذه مسألة لا جدال فيها ، إذ يعيش الشاعر بالضرورة في مجتمع ما بما يسوده من قيم وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجود في خارج العيان ثم تتدخل الصنعة المتقنة

(١) رينيه ويليك - نظرية الأدب ١١٩ .

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ٢٧٩ .

وانظر ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل في فصل تشكيل الصورة الشعرية في كتابه (الشعر العربي المعاصر ط ٣) .

لتمزج بين هذا وما يدور بداخل الشاعر لتصبح بعد ذلك صورة فيها حياة ، وكل هذا يريك أثر صنعة الشاعر كما تريك الصورة التي تحكى أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور ، وهو أثر ينال من الإعجاب ما تناله كل صورة بارعة فيكون ذوق العقل هو الذى يشغله هذا الإعجاب ويرضيه مصدره فى حين لا تجد قلبك مشغولا بشيء من ذلك ولا ملتفتا إليه (١) .

وليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس وفيها يبذل الفنان من نفسه للفن ، وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذى لا يستطيع أن يتجرد منه أو ينقطع عنه ، والفنان الأصيل كالأشاعر المطبوع مثلا حين يبدع قصيدة أو بيتا يكون فى ذلك متأثرا بالحياة ، عاكسا للبيئة فى نفسه ثم هو لا يدرك فى الواقع كيف ينظم بل تتفاعل المشاعر والمواطف فيما نسميه باللاشعور فإذا هو يجد نفسه يترنم وينظم ، (٢) .

لذلك فإن التاريخ الاجتماعى للفن لا يحكم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه ، بل يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى يحددها السمع أو البصر وإنما هى أيضا تعبيره عن نظرة العالم يحددها المجتمع . وهذا هو سر إعجاب الناس بالشعراء حين يكون نظمهم عاما خالدا يحكى ما فى أنفسهم جميعا ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلا بالحياة وصورة صادقة لها .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره كما يعبر عن روح ذاته ، ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقرية فيقدر

(١) محمد الهياوى : انظر الطبع والصنعة فى الشعر ١٤٥ -

(٢) د . أحمد فؤاد الأهواني الشعر والحياة مجلة الثقافة عدد ٦٨٢ - ١٩٥٢ .

ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية وعاطفية وفنية يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة ، وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا على أن نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام للمنطقى عن أفكاره من صور وأراء أخلاقية واجتماعية وفلسفية ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها ، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية ، ذلك لأنه كان يفهمها في نفسه كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها ، سوف ندرك في ومضة أو نبذة أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التي كثيرا ماتت ارض للمعنى الظاهري للنص (١) .

ونحن إذا نظرنا إلى الجاهليين وجدنا أنهم في عيشتهم وحياتهم البدوية الصرفة لم يخرجوا عن الدائرة التي وضعتهم فيها طبيعة بلادهم ، فهم لم يروا غير هذه الصحراء الواسعة ، وهذا البسط اللانهاي الذي يحمل على الظن بأن الحياة لا تتغير ، وطبعي أن يكون ما يجيش في صدورهم من معان ، وما يلبس أفكارهم من أخيلة صورة لحياتهم فلا أثر فيه لتعقيد ، لأن الخيال عندهم متزعة صوره من المحسات ، والتعلل مستنبط مما يلوح من مشاهد ويعرف من تجارب وينساب في النفوس من وجدان ، كل ذلك في غير غلو أو مبالغة أو إغراق .

ولعل أظهر ما يتجلى فيه تأثير المعاني الخيالية بالبيئات التشبيه والاستعارة ، فيها في العصر الجاهلي قبل أن يخرج العرب من جزيرتهم ، وينساحوا في الأرض يكادان لا يعدوان ما يقع عليه الحس ، يقول ابن طباطبا العلوي : -

(١) انظر لانسون منهج البحث في اللغة والأدب ترجمة الدكتور محمد

مندور ضمن مبحثه « النقد المنهجي عند العرب » .

« واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر ، صحنهم البوادي وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها ، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وريبع ، وصيف وخريف ، من ماء ، وهواء ، ونار وجبـل ، ونبات وحيوان وجماد ، وناطق ومتحرك وساكن ، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتباهه ، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محـود الأخلاق ومذمومها ، في رخاائها وشدتها ، ورضاها ، وغضبها ، وفرحها وغمها ، وأمنها ، وخوفها ، وصحتها ، وسقمها ، والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت ، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتـها (١) ونعود فنقول :

إننا ندرك في وضوح من خلال اللغة الاستعارية للشعر الجاهلي استجابة خيال الشاعر الجاهلي استجابة حيوية لبيئته وعصره ، بحيث تبدو استعاراته أمامنا مفعمة بالموسيقى الخفية الصادرة من صميم تجارب الحياة اليومية ، ولقد استطاع الجاهلي على هذا النمط الاستعاري أن يربط بين الشعر وتجربة الحياة ومنه نستمع إلى صدى لهجته الحقيقية الصادقة في معاناته لتجارب الحياة اليومية المحسوسة .

دخات الاستعارة معه ميدان حربه ، فكثرت وتعددت تعدد أيام غزوه ، وذهب خيال الشعراء بها كل مذهب لتصوير ما نزل بساحة الأعداء من قتل

صاروا بغير جزاء للضباغ والصباع وجوارح الطير ، وما ألقى في قلوبهم من
رعب ففروا هاربين ، ولقد صور الشاعر الجاهلي ما كان قومه يفعلونه بأعدائهم
وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية بأنهم أذاقوهم كأس العذاب ،
فراح يستعير الكأس في تهكم وشماته مثلاً لما يلقاه العدو من قتل وإيلام ،
يذيقه إياها مرة في أكثر الأحيان ومشفوعة بما يخصها بلون من ألوان النكال ،
كان تكون كالنار أو مملوءة بالسّم الناقع ، أو مكروهة الجرعات معتمداً كما
وضع لنا على حاسة الذوق في صور تتردد كثيراً في معرض الفخر .

قال د سنان بن أبي حارثة المري ، :

قل للمثلّ وأبر هند مالك إن كنت رائم عزّتنا فاستقدم
تلقّ الذي لاقى العدو وتضطجح كأساً صبايتها كطعم العائقم (١)

وقال د عامر بن الطفيل ، :

صبعنا الحى من عبس صبوراً بكأس في جوانبها التّسميل (٢)

وقال د الأعشى ، يمدح بني شيبان لانتصارهم في يوم ذى قار :

أذاقوهم كأساً من الموت مرة وقد بذخت فرسانهم وأدلت (٣)

أما د النابغة الجعدي ، فينصف الأعداء ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر على

الموت في قوله :

فلما قرعنا التبع بالتبع بعضه ببعض أبى عيادته أن تكسّرا

(١) المفضليات للضبي قصيدة ١٠٠ ص ٣٤٩ .

(٢) ديوان عبيد الأبرص وعامر بن الطفيل (ط لندن بتحقيق لايل

سنة ١٩٢٣) ص ١٢٣ . والثمل والمثل والمثمن = السم .

(٣) ديوان الأعشى قصيدة ٤٠ .

سقيناهم كأساً سَقَّوْنا بِمِثْلِها وَلَكِنَّا كُنا عَلى المَوْتِ أَصْبَحاً (١)
وأصل المعنى فى الكأس أنها اسم للقدح ما دام فيه خمر ، وهى أيضاً الخمر ،
وهذا ما يفيد تصويرهم البأس فى تهكم بصورة كأس يصبحونهم بها كما نجد ذلك
فى قول ، الخوارث بن عباد ، .

لَقَدْ صَبَّحْناهم بِالْبَيْضِ صَافِيَةً عِندَ الْأَتَقِ وَحَرَّةِ المَوْتِ يَشْفِقُ (٢)
وقال أَعشى بَكر فى يوم ، ذى قار ، :

أما تَمِيمُ فَقَدْ ذاقَتْ عِداوَتَنا وَقِيسَ عِلاَنَ مِسانِ الحَزَى وَالْأَسَفُ
وَجَنْدُ كِسرَى غِداةَ الحِمْوِ صَبَحْهمْ

منا كِتابُ تَزْجى المَوْتِ فَانْصَرُفُوا (٣)

كما قال بلوم ، قيس بن مسعود ، فى يوم ، ذى قار ، أيضاً :

شَفَى النَفْسَ قَتلى لَمْ تَوَسِّدْ خَدْمُودُها

وساداً ولم تَنضُضْ عليها الأَتامُ

بِعَيْنِكَ يَوْمَ (إِلْحَنُوا) إِذْ صَبَّحْهمْ

كِتابُ مَوْتٍ لَمْ تَعْمُقْها أَلْهَ وَالْأَذَلُ (٤)

(١) الخزانة للبغدادى ط بولاق ١٢٩٩ هـ - ١ - ٥١٤ .

شعر النابغة الجعدي ط منشورات المكتب الإسلامى دمشق ١٩٦٤ - تحقيق

محمد زهير الشاويش ص ٧١ .

(٢) لويس شيخو: شعراء النصرانية ٢٧٨ .

(٣) العقد الفريد - ٥ ص ٢٦٦ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٦٧ - ٢٦٨ .

وقال : حساس بن مرة ، :

فلما رأينا إواستينسا
صرفتُ إليه نهما يوم سوء
عقاب البغي واقعة المحتاح
له كأس من الموت المحتاح (١)

وقال : عبيد بن الأبرص ، :

ولقد تطلول بالثار لعمام
حتى سقيناهم بكأس مرة
يوم تشيب له الرأس عصب
فيها المشعل ناقما فليشر بوا (٢)

والأعشى : ميمون بن قيس ، يقول : مفتخرا بيوم ذي قار :-

فجاء القينل هائم
يذوق مشعشعاً حتى
عليهم يقسم القسماً
يفى السبي والنمما

.....

صبحتناهم مشعشعة
صبحتناهم بشباب
تخال مصبها رذما
كفيت قمقع الأدما (٣)

ولا يخفى علينا ما في كل صورة من اختلاف عن الأخرى في طريقة العرض
وحسن التخييل ودقة التصرف ، فأعشى بكر يصبح العدو بالكتائب التي تزجي
الموت ، والصورة نفسها في البيتين التاليين له ، الكتائب كتائب الموت نفسه التي

(١) شعراء النمرانية ص ٢٤٧ .

(٢) ديوانه ص ٦ .

(٣) ديوان الأعشى بتحقيق د. محمد حسين قصيدة رقم ٥٦ .

رخما : متدقة هامرز : قائد جيش الفرس
المشعشع : الخمر التي تمزج بالماء النعم : الأبل قمقع : أحدث صوتاً
يفى : يرجع الأدما : البشرة الكفيت : السريع .

لم يستطع أحد دفعها ، والكأس لدى جساس بن مرة كأس من الموت ، وعند عبيد بن الأبرص كأس مرة وعند الأعشى « ميمون بن قيس » النصيبيح بالشاب ، وهكذا تختلف الصورة باختلاف رؤية كل شاعر بما يضيف إليها من قننه .

والصورة تتكرر لدى الشعراء في غير موضع ، ويزداد التباين عندما نراها لدى « الخنساء » مثلا حين تقول في رثائها أخاها صخرًا :-

يعدو به سابع^١ ، فهذه مرّاكله^٢ مجلبب^٣ بسواد الليل جلبابا
حتى يصيب^٤ أقواما يحار^٥ بهم أو يسلبوا ، دون صف القوم أنسابا^٦)
فالتصبيح بفريس سريع الجرى خفيف الحركة قوى صلب وهو أداة من أدوات
للموت والهزيمة .

كما كان تشبيه الحرب بالنار أشيع الصور الاستعارية ذكرا وأكثرها ترددا على السنة الشعراء الذين وصفوا الحرب في سياق أغراض كثيرة كالنصر والهجم والرثاء والمدح واستعملوا في هذه الصور ألفاظا بعيثا مثل (شب) و (استمر) و (أضرم) الخ ليدلوا على شدة توقدها ، ونشاطها وارتفاعها وتلطيم بها ، وهم يصلونها حامية ، ويحشونها فتزاد على طول المدى ارتفاعا واشتعالا ، ويبقى أثرها للدمر والمحرق ، وقد حمى الحديد عليهم واستمر القتل وثار نفع الموت كالمدخان والتهبت القلوب حامية ، قال « الحارث بن عباد » :-

يا لقسومي من حادث قد دهاننا ولحرب اشيب^٧ منها قد الى

أصبحت حربنا وحربُ أَيْنَسَا باستعار تشبُّهً بالأهوال (١)
وقال « زهير بن أبي سلمى » :

مَتَى كَتَبْتُمْهَا تَبْعُثُوهَا ذَمِيَّةً وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَيْتُمُوهَا فَتَضُرُّ (٢)
وقال « طامر بن الطفيل » :

أَنَا ابْنُ حَرْبٍ لَا أَزَالُ أُشَبِّهُهَا سَمْرًا وَأَوَقَدَ هَا إِذَا لَمْ تَوْقِدِ (٣)
وقال « سنان بن حارثة للرى » ، مفتخرا ببطولته :

فَقَدْ صَبَعْتُ سَوَامَ الْحَيِّ مُشْعَلَةً زَهْوًا تَطَالِعُ مِنْ غُورٍ وَأَنْجَادِ (٤)
وقالت الخنساء في رثاء أخيها صخر :

وَيَنْهَضُ لِلْعَلِيَاءِ إِذَا الْحَرْبُ شَمَرَتْ فَيَطْفِئُهَا مَهْرًا وَإِنْ شَاءَ أَضْرَمَا (٥)
ولعل سرعة التوقد والاشتعال ملحوظة في اختيار الفعل (أضرم) فالضرم
دق الحطب وما تسرع فيه النار الاشتعال ، وهو الضرام .

وكقول « ضمرة بن ضمرة النهشلي » ، يفخر بغلبة، للكاتب العتيدة :
وَمُشْعَلَةٌ كَالطَّيْرِ نَهْنَهَتْ وَرَدَّهَا إِذَا مَا الْجَبَانُ يَدْعَى وَهُوَ عَارِدُ (٦)

(١) شعراء النصرانية ص ٢٢٤ .

(٢) معلقات الزوزني ط بيروت ص ٨١ .

(٣) مفضليات الضبي قصيدة ١٠٨ ص ١٦٤ (سمر = ليلا) .

(٤) سوام الحى : الإيـل الـراعية - والرهو الساكن يعنى كتيبة تسير على
هلهلها لتقتلها بالظفر .

(٥) ديوان الخنساء ط بيروت ٦٣ - ١٣٢ .

(٦) مفضليات الضبي قصيدة ٩٣ ص ٣٢٥ .

ويدعى بمعنى ينتسب - والورد : القطيع من الجيش والطير - وعاند منحرف .

وقول د الوقاد بن المنذر :

إذا المشهرة الشقراء أركب ظهرها فشب الإله الحرب بين القبائل
وأوقد ناراً بينهم بضرامها لها وهج المصطفى غير طائل (١)

وقول د نهشل بن ضمرة النهشلي، مفتخراً بصبر قومه عند لقاء

الاعداء :-

ويوم كان المصطلين بحرهم وإن لم تكن ناراً وقوف على جمر
صبرنا له حتى ييوخ وإنما تخرج أيام الكريهة بالصبر (٢)

وقول د بشامة بن عمرو، في تحريض قومه على القتال :-

وحشوا الحروب إذا أنوقدت رماحاً طوالاً وخيلاً فحشوا (٣)
أى أوقدوا لعدوكم كما يوقدون لكم.

وقول د حسان بن ثابت، يمدح الزبير بن العوام، جاعلاً سيف الزبير أداة لإيقاد

الحرب :

هو الفار من المشور والبطل الذي يصول إذا ما كان يوم محجّل
إذا كشفت عن سابقها الحرب وحشها بأبيض سباق إلى الموت يرقل
له من رسول الله قربى قريبة ومن نصرته الإسلام مجد مؤئل (٤)

(١) حاسة المرزوقي ٢ (ط أولى) ص ٥٦٢ (ظهرها بالرفع كأدرك

النمر إذا أمكن الاقتلاع به).

(٢) العقد الفريد ١ ص ١٢٥ ابن قتية في عيون الأخبار ١ - ١٢٥.

(٣) مفضليات الضبي قصيدة ١٠ ص ٥٩.

(٤) ديوان حسان بن ثابت بتحقيق د. سيد حنفي ص ٢٩٤.

وقول النابغة لعمر بن المنذر حين مقتل أخوه المنذر بن المنذر : -

قد خلعت الحرب عنه فهو يستمرها كالمستدواني حلى حده الأدم (١)
وقال أبو عبيدة : كان من حديث « يوم السلي » أن بني مازن أغارت على بني
يشكر وأصابوا منهم « وشذ زاهر بن عبد الله بن مالك » ، على « تيم بن ثعلبة
اليشكري فقتله » ، فقال في ذلك : -

لله تيم أي رُمح طراد لاقى الحمام وأي نصل جلاب
ومحش حرب مقدم متمرض للموت غير معرّد حيا (٢)

ولم يكن الشعراء الجاهليون بتصوير الحرب مستعيرين لها الكأس والنار،
بل نرى صورة استعارية أخرى تشيع في شعرهم وتكرر أيضا ، فقد شبهوا
- على سبيل الاستعارة - الحرب بالرحى ، التي تدور فتعرك الناس وتطحنهم ،
ولا تذر من شيء إلا جعلته كالريم مستعملين الفعل (دار) في أكثر الأحيان
ليبان أثرها الفعال وتدميرها المتصل وهذه صورة مستمدة من البيئة البدوية ،
وقد كانت للرحى فيها أهمية ذات أثر كبير في حياتهم بوصفها مرفقا حيويا من
مرافقها ، لذلك رأيناهم ينقلونها إلى ميادين حروبهم ويستوحون منها المعاني التي
تبرز الحرب في ثوب محسوس ، وليس هناك أشد وأقوى من صورة التدمير التي
تحدثها الرحى فيما تطحن ، إنها صورة حسية دقيقة وقوية وملبوسة تسمو بالمعنى
المراد توضيحه وتقويه وتنقله إلى دائرة الحس نقلا جميلا واضحا .

(١) ديوان النابغة ط دار المعارف (ص ١٩٦) وخلته تركته يعني عمرو
ابن هند ، والأدم يريد قرابه ، كأنه سيف في مضيقه .

(٢) حماسة المرزوقي ص ٢ ط ١ ص ٥٦٣ .

محش الحرب = موقدها والمعرّد الذي ينكل عن قرنه ويحجم ويغفر .

قال « ربيعة بن مقروم الضبي » : -

فدارت رحانا بفُرسانهم فعادوا ، كأن لم يكونوا رميمًا
بطمن جيش له ماندة وضرب يفلق هاماً مجثوماً (١)

وقال « الحارث بن عباد » : -

طووراً ندبر رحانا ثم نطحنهم طحناً، وطووراً نلاقيهم فنحشيد (٢)

وقال « مهمل بن ربيعة » :

كأننا غداةً وبني أبيتنا بجوف عنيزة رحيا مديراً (٣)
وبسط « عمرو بن كلثوم » مدارها في قوله :

متى تنقل إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء هماً طحيناً
يكون ففاهياً شرقى سلمى ولهوتها قضاة أنجمينا (٤)

وقال « الحرز بن المكبر الضبي » :

دارت رحانا قليلاً ثم صبغهم ضرباً يصيح منه جلبة الهيام (٥)

وقال « عروة بن الورد » في رده على قيس بن زهير وكان قد شتمه :

فإن الحرب لو دارت رحاها وفاض العزة ، واتبع القليل
أخذت وراءنا بذئاب عيش إذا ما الشمس قامت لا تزول (٦)

(١) مفضليات الضبي قصيدة ٢٨ ص ٨٤ وعاند = دم سائل .

(٢) شعراء النصرانية ٢٧٧ .

(٣) الأصمعيات قصيدة رقم ٥٣ .

(٤) مملقات الزوزني ط بيروت ص ١٢٤ .

(٥) مفضليات الضبي قصيدة رقم ٦٠ ص ٢٥٢ .

(٦) دبران عروة بن الورد والسؤال ط بيروت ٦٤ ص ٦٠ .

ويصور الشاعر الجاهلي بالاستعارة أيضا قوة الجيش كثير العدد فيجعله شبيهاً
بالسحاب الكثيف المتراكم .

قال النابغة : -

انى لاخشى عليكم أن يكون لكم من أجل بغيضائهم يوم كأيام
تبدؤ كواكب الشمس طالعة لا النور نور ولا الإظلام إظلام
أو تزجروا مكفهرًا لا كفاء له كالليل يخلط أضراماً بأصرام (٢)

وبوجه آخر للصورة الاستعارية راح الجاهليون يصورون الجيوش بما يمثل
كثرتها وضخامتها حتى لتضيق بها الأرض الفضاء ، وتصبح مضلة ، وهو لفظ
مستعار من المرأة التي تشب ولدها في بطنها ، فقد علق هذا الجيش بهذه الأرض
حتى امتلات به ، وردد الشعراء هذه الصورة المجازية وكررها على غرار ما رأينا
في صورة الحرب وما استعير لها .

قال عبيد بن الأبرص ، مفتخرا بجيش قومه :

حتى سقنينام بكأس مرة فيها المثل ناقماً فليشرُّبوا
بهم مفضل ليجب كان عقابه في دأس خرص طائر يتقلب (١)

وقال دأوس بن حجر مفاخرًا ، كذلك :

(١) ديوان النابغة الذبياني ط بيروت ص ١٠٥

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق د. حسين نصار ص ٦ وبتحقيق
د. لايل ، ط لندن سنة ١٩٢٠ ص ١٥ . عقابه : رأيته والتخرص : سنان الرمح
وخرص بالفتح للنخاء وضعها وكسرها . وبرى البيت الأول (حتى جبهناهم
بكأس مرة) .

تدري الأرض الفضضاء مريضة^(١) مَعْضَّةٌ مِنْهَا بِجَمْعٍ عَرَمٍ (١)
فقد تصور الأرض الفضاء وهي تعاني من كثرة هذا الجيش مثل الذي تعاني منه
المرأة التي نشب ولدها في بطنها وهو إلى جانب ذلك يضنيها ويمرضها .

٢ ومن البيئة نفسها ، ومن عالم الحيسران راح الشاعر الجاهلي يستعير الناقة
للمبالغة عن كثير من المعاني وكانت لها عند، شأن أي شأن بحيث نجد أنفسنا أمام
حشد من الاستعارات التي استأثرت للناقة فيها بالجزء الأكبر والواضح ، ولم لا؟
وقد كانت صفة الجاهلي للناقة طويلة وكانت حياته قائمة عليها ، فن أصداؤها
وأوبارها وجلودها بيته وإبائه ، وفراشه وغطاؤه وأثاثه ، ومن لبنها شرابه ،
ومن لحمها وشحمها وطعامه ، وعليها رحلته ، وهذا التلازم بين العربي وناقته في
السلم والحرب ، وفي الحل والترحال مع تعلق حياة أحدهما بالآخر في الأسفار
بوجه خاص ، قد عطفه على ناقتة وجعلها أعز شيء عليه . لا ينافسها في هذا المكان
إلا الفرس ، بيد أن مكان الفرس عند الفرسان خاصة ومكان الناقة عند الفرسان
والعامة على السواء ، فلم يكن غريبا مع ذلك كله أن تملأ الناقة أشعار العربي ، (٢)
وصوره الاستعارية على وجه خاص ، تستعار بأجزائها وأحوالها وأنفخى
حركاتها ، ولقد صدق العقاد ، حيث قال عن الناقة بالنسبة للجاهلي : « لأنها جزء
من حياته يحس بها الأنس في القفار الموحشة ، وبأكل عن لبنها ولحمها وينسج
ثيابه ومسكنه من وبرها ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الصعاب من الأحياء ،

(١) ديوان أوس ص ٥ .

(٢) د . محمد حسين أماليب الصناعة في شعر العرب والأسفار ص ٥١

ط بيروت .

وينظر إلى مكانها من ضميرة وخوالج حياته فإذا هي لا تفارقه ، ولا تحتجب عنه ولا تبرح ملازمة عنده لخيال من يحب وخيال من يمدح ، وخيال من يرجو من الناس والأصقاع والأمصار ، فهو شاعر حق الشعاعية حين يجعل الناقة جزءا من خياله وأوصافه لأنه إنما في الحقيقة يعبر عن جزء من الحياة وجزء من الشعور وجزء من الإنسان (١) كانوا يسلون بها همومهم ، فتذهب عن نفوسهم بواءات الألم والضيق وبسرعتهم ومشيتها تثار نوازعهم للوصف وهي جسر يتقلون بوساطته من حديث النسيب الحزين الذي يشتد فيه الألم حتى يؤثر في النفس ، تحملهم إلى مدوحهم ، وتنقلهم إلى أحبتهم فلا عجب إذا سمي العربي الإبل المال أو النعم .

ولقد كانت الإبل مجالا لفخر العرب أمام غيرهم من الأمم المتحضرة ، فمن حديث رسل النعمان إلى كسرى في فضل الإبل :

فإن أفضل طعامهم لحوم الإبل ، فما تركوا ما دونها إلا احتقاراه ، فعمدوا إلى أحلبها وأفضلها ، فكانت مراكبهم وطعامهم ، مع أنها أكثر البهائم شحوما وأغلبها لحوما وأرقها ألبانا ، وأقلها غائلة ، وأحلاها مضغة وإنه لاشيء من النعمان يعالج ما يعالج به لحمها إلا استبان فضلها عليه (٢) .

ومن وصية أكرم بن لطيفة قوله :

« لاتضعوا رقاب الإبل في غير حقها ؛ فلا عجب فإن فيها ثمن الكريمة ورقوة الدم ، وبألبانها يتحف الكبير ويغذى الصغير ولو أنها كلفت الطحن لطحنت (٣) »

(١) العقاد شعراء مصر وبيئاتهم ص ٥٠ - ٥١ .

(٢) انظر العقد الفريد ص ٥٠ و ما بعدها .

(٣) أحمد زكي صفوت في جمهرة خطب العرب ص ١٢٣ - ١٢٤ .

ولقد حملهم هذا الاهتمام والاعجاب على إكرام فحول الأبل والاحتفاظ
بأنسابها .

ومجمل القول : إن الصورة التي يرسمها البدوي لناقته هي التي يرسمها لنفسه ؛
لنفسه ، وما صورة الناقة في استعاراته إلا رمز لمعنى النضال من أجل الحياة ،
لأنها صورة لدفعة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه ، في سله
وفي حربه ، في كل شئون حياته ، لقد أصبحت الناقة سرّاً من الأسرار تكمن
تحتة خبايا كثيرة .

استخدمها الجاهلي رمزا لتحويل أمر الحرب ، فشبهت الحرب بالناقة اللامع
كأنها حملت بالقتال أو اشتدت وهاجت بعد سكون ، وصارت الناقة مادة لهذا
الخيال فاستعيرت لاقحاً وعواناً ، ومن نماذج ذلك قول الأعشى : ميمون بن
قيس في المدح :

إذا ما عاجزٌ رثت قواه رأى وطء الفرائش له فتناتنا
كفاهُ الحرب إذا لقيحت إياسُ فأعلى عن متمارقه فقَتاما (١)

وقول : جساس بن مرة يخاطب : المهلهل ، متوعداً :-

فاصر لبي رفاق الحرب قد لقيحت وعزّ نفسك عمن لا يؤيها (٢)

وقول : المزرد بن ضرار الديباني ، (أخو الشايع) :

(١) ديوان الأعشى ، بتحقيق د. محمد محمد حسين قصيدة ٢٩ (بيت

٢٣ - ٢٤) وإياس : الحرب هاجت بعد سكون .

(٢) لويس شيخو شعراء النصرانية ٢٥٠ .

وعندى إذا الحربُ العوانُ تَلَقَّحتُ

وأبدتُ هودبها الخطوبُ الزلازلُ (١)

وقول الحارث بن عباد في يوم ربيعة ، (بكسر القاف وفتح الضاد
خفيفة) من أيام العرب :

قرباً مربوط النعامة منى لفتحت حرب وإبل عن حبال
لم أكن من جنتائنا علم الله ولاني بحرثها اليوم مهتال (٢)

وقول امرئ القيس ، مفتخرا :

فقد كنتُ فيما مضى مُصنَعَباً أبى الخطام عزيزاً مريداً

.....

وأبى للحرب أثوابها وأركبُ للروع طرفاً غنيداً (٣)

فقد استعار لنفسه صورة البعير المصعب ، والاستعارة مكنية بجامع الالفه
وشراة الخلق .

وقول يمدح ، د بنى شيان في يوم ذي قار :

فثاروا وثرنا والمنية يهتت وهاجت علينا غميرة فتجلت
وقد شممت بالناس شطاهم لافح عوان شديده همزها فأخذت (٤)

(١) المفضليات للضبي قصيدة ١٧ ص ٩٢ العوان القديمة - هودبها أوائلها
تلقت حملت .

(٢) الأصمعيات قصيدة ١٧ العقد الفريد - ص ٢٢٠ .

(٣) ديوان امرئ القيس ص ٢٥٢ .

(٤) ديوان الأعشى قصيدة رقم ٤٠ .

وفيه الحرب لاقح ومع ذلك أيضا فهي شمطاء عوان ؛ شمعت بالناس ، بما
يعطينا صورة كريمة للحرب .

وفي حرب بين بكر وتميم ، قال ابن حنبل اليشكري :

قَرَّبِي يَا خَلِيٍّ وَيَحْيَاكَ دُرْعِي لِقَحَّتْ حَرْبُنَا وَحَرْبُ تَمِيمٍ
اخوة قرشوا الذنوب علينا في حديث من دهرهم وقديم
طلبوا صلحنا ولات أوان إن ما يطلبون فوق النجوم (١)

ولعل تشبيه الحرب بالناقة على هذا النمط الاستعاري السالف والذي
تكررت صورته لم يكن إلا امتدادا لمفهوم الناقة وقيمتها عند الشاعر الجاهلي كما
قلنا في البداية ، فالناقة في حقيقة أمرها وبوصفها معلما حيا من معالم البيئة لم تكن
كغيرها من الحيوانات الأخرى ، فهي حرب ضد الطريق الطويل عبر الصحراء
الترامية الأطراف ، وهي حرب ضد الفقر والعوز ، وبوجه عام هي حرب ضد
كل ما في البيئة من معوقات وبغيرها يعيش معنى أو يكاد يموت .

وبمعنى آخر ، إنها مثله الأعلى الذي يمكن أن يتصوره موجودا في كل شيء
فهي منخلته شاحمة صورتها وأعضاؤها لا تغيب عنه لأنها جزء من كيانه في
داخل بيئته ، لا يستطيع أن يعيش بدونها . فالمناطق المرتفعة الشاحمة في نظر
بشر بن أبي خازم ، صدد حديثه عن حروب قومه وعزهم سنام جمل ،
فهو يقول :-

كَقَيْشِنَا مِنْ تَغْيِبٍ وَاسْتَبَحْنَا سَنَامَ الْأَرْضِ إِذَا قَطَعَ الْقَطَارُ (٢)

(١) العقد الفريد ٢٦ ص ٣١٩ .

(٢) المفضليات للضبي قصيدة ٩٨ ص ٢٤٣ .

ومعاني القوة التي في الناقة كامة حتى في سيفه الذي يحارب به عدوه ،
فقال دحجر بن خالد ، :

لعمرك ما أليّساء بن عمرو بدى لونين مختلف الفِعال
غداة أناء جبار يادُّ ممضئه وحاد عن القتال
ففضَّه بجامع الكتفين منه بأبيض ما يغيب عن الصَّقال (١)
ولم يقف معنى القوة عند هذا فعسب ، بل نرى الشاعر نفسه يشبه كثرة
الرماح والتفافها بكثرة شعر الأزب على طريق الاستعارة فيقول :

فلو أنا شهدناكم نصرتنا بدى لجبٍ أزبٍّ من الموالى (٢)
ذلك لأن أصل الزيب في الشعر ، وفي المثل (كل أزب نفور) يعني البعير
الكثير الشعر على الوجه والعنق ، لأن ما حوالى عينيه من الشعر يخيل إليه
المنظر على خلاف ما تكون عليه فينفر .

وليس هناك أدق من تلك الصورة الاستعارية النابعة من البيئة والتي تحمل
في طياتها كل عنوبة تنم عن حس دقيق مازال يربط بين الإبل ومظاهر الطبيعة
وما يحدث فيها من متغيرات ، وكأن كل شيء يحدث إنما يحاكي تلك القوة
الجبارة الهائلة ، يقول أبو ذؤيب الهذلي :-

لكل مسيلٍ من رِثامةٍ عندما تقطَّعُ أقرانُ السحابِ عجيجُ (٣)
أراد لكل مسيل من الماء عجيج ، ويريد بالعجيج صوت الماء ؛ وقد شبه

(١) ديوان الحماسة ط ١ ص ٥١٨ - ٥١٩ (الفض الكر والتفريق) .

(٢) ديوان الحماسة ص ٥١٨ - ٥١٩ .

(٣) ديوان الهذليين ص ١٠ ص ٥٥ .

السحاب بإبل مقرونة انقطعت أقرانها فتبددت بجامع التفرق .
وامتدادا لعنصر القوة الكامنة في الناقة ترى هيكلا كاملا لها في قصيدة
للخنساء ترى فيها أخاها صخرا فتقول : -

أعين ألا فابكي لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقتسمرت
إذا زجر مؤها في الصبريح وطابقت طباق كلاب في الهراش وهومت
شدت عصاب الحرب إذ هي مانع فالتت برجلينها مريتا فدرعت
وكانت إذا ماراها قبل حالب تقسمه بأزاع دما واقطرت
وكان أبو حسان صخرا أصابها فأرغستها بالرمح حتى أقرت
كراهية والصبر منك سجية إذا مارحى الحرب العوان استدرت
أقاموا جنابى رأسها وترافدوا على صعبها يوم الوغى فاسبطرت
عوان ضروس ما ينادى وليدها تلقح بالثران حتى استمرت (١)

فالحرب ناقة عاصية ، يتضح ذلك من قولها : (شدت عصاب الحرب) وهو
مثل ضربته وأصله من الناقة المعسوب أى التى لاتدر حتى يعصب فتعدها أو
أنفها بحبل لولاه لمنعت ذوتها . وهى بعد شد العصاب تستجيب وتلين فتدرك اللبن
ثم إن الدم المنهمر من جراح ما دار من قتل وضرب كأنه اللبن يستطب وبخاصة
بعد أن طعنها فى الرغشاء وهو عرق الثدي مما جعلها تسكن وتستقر فى مكانها وتهدأ
ثم لأنها لافح عضوض سيئة الخلق .

وفى حورة أخرى تستعير الخنساء ، الاحتلاب لصب المطر بجامع الكثرة
فتقول فى مريثة لها :

(١) ديوان الخنساء ط بيروت ١٩٦٣ ص ١٩

واقطرت اشتدت ، واسبطرت امتدت وأسرعت ، والوجيف العدو .

كم من ضرائك هلاك وأرملة حثوا لديك فزالت عنهم الكرب
سقياً لبرك من قبر ولا برحت جود الرواعد تسقيه وتحتلب^(١)

و « طفيل الغنوى » ، يطالعنا بصورة استعارية دقيقة ، إذ شبه هيئة تحريك
الرياح السحب بهيئة من يحاول استدرار الناقة ، فيقول :-

أبست به ربح الجنوب فأسعدت روايا له بالماء لما نصرم^(٢)
وشبه بذلك قول ، طرفة بن العبد ، في إحدى قصائده عن « خولة » ابنة
عمه :

فلا زال غيث من ربيع وحيف على دارها حيث استقرت له زجل
مرته الجنوب ، ثم هبت له الصبا إذا مس منها مسكناً عدل نزل^(٣)
فهية تحريك ربح الجنوب للسحاب لينزل المطر تشبه هيئة من يرى
أخلاف الناقة لتدر اللبن .

وكما استطاعت الناقة أن تملأ خيال الجاهل وتسيطر على رؤيته ما حوله فيراها
في كل شيء عنصر قوة لا يستهان به ، نجد أيضاً يستعير لها ما يميزها بقوة صلبة متينة
يقول « ليبد بن ربيعة » ، في مدح « سعد بن ضباب الإيادي » :-

(١) ديوان الحنساء (ط بيروت) ص ١٣ والضرائك واحد من ضريك وهو
أسوأ الفقراء حالاً .

(٢) ديوان طفيل الغنوى والطرماح (ط لندن ١٩٢٧) ص ٤٤ والإبساس
محاولة مس الضرع وتحريك لتدر الناقة اللبن .

(٣) ديوان طرفة بن العبد (بتحقيق كرم البستاني) ص ١٠٣ - ١٠٤ .
(عدمل : سحاب عظيم وزل : أمطر) .

ولقد بعثت العتس ثم زجرتها **وهنا** وقلت عليك خير معند^(١)
والعس الصخرة ، والمقصود هنا الناقة القوية على سبيل الاستعارة .
ويقول ، المرقش الأكبر في وصف ناقته : -

وعلاية قد درّج المشـية بحرف مثل المها ذقون^(٢)
والعلاية سندان الحداد ، استعاره للناقة الصلبة .

ويقول « النابغة الذبياني » يرثى ، النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني :
وقفت بربع الدار قد غيرت البلي معارفها والساريات المتواطل
أسائل عن سعدى وقد مرّ بنا على عرصات الدار سبع كوامل
فسلّيت ما عندى بروحة عرس تخبّ برحلى تارة وتناقل^(٣)
والعرس الصخرة أيضا ، استعيرت للناقة القوية .
ومن مظاهر ما ارتأى من أسرار قوتها سرعتها ، لذا نراه يستعير لها الظليم ،
يقول امرؤ القيس : -

كأنى ورحلى والقراب ونمّرقى إذا شبّ للمرو الصغار ويص
على نقنق هيق له ولعرسه بمنعرج الوعاء بيض رصيص^(٤)

(١) ديوان لبّيد (ص ٢٠٧) ، (وبشت أثرت) .

(٢) مفضليات الضبي قصيدة ٤٨ ص ٢٢٧ .

(٣) ديوان النابغة (ط دار المعارف) ص ١١٥ قصيدة ٢٢ .

والمناقلة التي تنقل يديها ورجليها في السير .

(٤) ديوان امرؤ القيس ص ١٧٩ .

والنمّرق وسادة والجمع نمّرق - المرو الحجارة والواحدة مروة . والويص
البريق - النقنق الذكر من النعام - والبيق من أسائه وعريته أثناء - الوعاء أرض
ذات رحل والمذكر أوعس .

وهكذا يستقى الجاهليون أخيلتهم من العالم الحسى ، ويعتمدون فى صورهم الاستعارية على الناقة اعتمادا واضحا ، وأمل تمسكهم بهذه الحسية جعلهم إذا وصفوا شيئا دققوا النظر فى أجزائه وفصلوا الحديث فيه تفصيلا شديدا . جعلهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة ، وكأنما اصطلمحوا على معان بعينها . فالشعراء لا ينحرفون عنها يمنة أو يسرة ، ولقد جنى عليهم ذلك ضيقا فى معانيهم وصورهم غير أن ذلك من جهة ثانية أتاح لهم التدقيق فيها وأن يجالوها ويكشفوها ، كما نجد دائما براعة فى إعادة الصور وصوغها صوغا جديدا ، فكل شاعر يحاول أن يعطى صورته شيئا من شخصيته . ففى الصور التى استخدمت الناقة مادة لها ، نرى شاعرا يستعير ضرعها ، وآخر يستعير لبنها ، وثالثا يستعير عصاها ، ورابعا يستعير سنامها ، وخامسا يستعير نابها ، وهكذا لم يحل ذلك بينهم وبين النفاذ منها إلى دقائق كثيرة أو يرغم ضيق الدائرة فى المعانى والاستعارات فقد تحولوا يولدونها ويستنبطون منها كثيرا من الخواطر والصور الطريفة ولعل نص الخنساء السابق الذى استعار هيكلا الناقة خير دليل على ذلك .

ولما كان للخيال ما يشبه مكانة الإبل فى هذا الزمان ، فقد سيطرت على خيال الجاهلى أيضا ولكنها لم تبلغ فى ذلك ما بلغت سيطرة الناقة أو الجمل على خياله وحسه لأنه ما كان فى استطاعة كل عربى أن يمتلك فرسا .

أحب الخيل وحافظ على أنسابها ، وحفلت قصص القرومية العربية بذكر كثير من أسماء الخيل التى كانت تمثل الأصحاب الحقيقيين لها والتى كانت لا تقل بطولاتها عن بطولات فرسانها ولم تكن العرب فى الجاهلية تصبون شيئا من أموالها وتكرمه صياتها الإبل والخيل ، فنالوا بها الغنائم وطلبوا بها ثأرهم

واتخفوها معاقل تقيهم غارة خصومهم وكان لهم فيها من التباهي والتفاخر
والتنافس ما يدعو إلى التأمل، ففى إكرامها لإكرام للمرء نفسه لأنها وقاية
لنفسوس .

لذلك رأينا الخيل تدخل فى نطاق الاستعارة، فكما استعاره الجاهلى من
الناقة ولها راح يستعير بالطريقة نفسها بالنسبة للخيل، فالرجال الأقوياء خنازير
كانهم الكرام من الخيل، يقول « بعض بنى فقمس » :-

دعوت بنى قيس فشمرت خنازير من سعد طوال السواعد^(١)
وقال « أبى بن ربيعة » فى وصف الخيل :-

سبحوح إذا اعتزمت فى العنان مروح ململة كالحتجر^(٢)
يريد أنها تسبح فى جريها إذا انتحت فى العدو وهى ململة نشطة، مجتهد
الخلق صلبة كأنها حجر، تلزم القصد وترك الالتئاء وهذا ما يقصده الشاء
بالاعتزام .

وقال « امرؤ القيس » مستعيراً لحنفة حركتها صورة السابح أيضاً :-
وأعددت للحرب وثابة جواد المحشة والمنرود
سبحوحاً جموحاً وإحصارهما كمنسعة السعف الموقد^(٣)
وقال « عترة بن شداد » العيسى :

(١) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة ٢ ط أولى ص ٤٩٨ .

(٢) السابق : ص ٥٥٣ - ٥٥٤

(٣) ديوان امرئ القيس ط دار المعارف ١٨٧ - والممنعة صوت التنا

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلملى
إذا لا أزال على رحالة سابع نهدي تعاوزه الحكمة مكلم (١)

وقال ، حسان بن ثابت ، في شأن ، خبيب بن عدي ، : -

والله لا تنفك منا كتائب بكل كمي باسل النفس دارع
عرانين أبطال ليوث أعزة يضيق بهم ما بين نسلع وفارع
إذا شمرت حرب عوان سموا لها بكل رذني وأسمر قارع
معاقلهم يوم الوغى كل سابع وأيض مفتوق الفرارين قاطع (٢)
ويضفي طفيل الغنوى ، صفات الحياة الانسانية على فرسه (الخنواء)
فيجعلها في صورة انسان يعطى ويمن ، قائلا :

وقد مننت الخنوءاً مناً عليهم وشيطان إذ يدعوم ويثوب (٣)
أما سويد بن أبي كاهل الشكري ، فيستعير من الخيل تلك الصورة الجميلة
الدقيقة يقول :

يسحب الليل نجوماً ظلماء فتواليها بطيئات التبع
ويزجها على إبطائها مغرب اللون إذا اللون انقشع (٤)

(١) ديوان عنزة (ط بيروت ١٩٦٨) ص ١ ١ - معلقات الزوزني
ص ١٤٧ . والنهد الضخم - التعاور التداول - مكلم من الكلم أي الجرح
(٢) ديوان حسان بن ثابت (بتحقيق د . سيد حني) ص ٢٦٨ (الفرار ان
الشران)

(٣) ديوان طفيل الغنوى والطرماس بن حكيم ص ٢٦

(٤) مفضليات الضبي قصيدة ٤٠ ص ١٩٢ .

فقد شبه الصبح بالفرس الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه بجامع
البياض والوضوح وهنا تبدو الدقة البالغة في الإلحاح بمجزئيات الصورة والخيال .
و « الطرماح » ينمى حظ الشعر إذا قبضت نفسه فمن بعده عنان القصائد
تسترخى ، ويدب إلى عالم الشعر الوهن والضعف والخلول ، يقول : -

إذا قبضت نفس الطرماح أنخلقت

عرى المجدد واسترخى عنان القصائد (١)

فما أجل أن يعبر بهذه الاستعارة التجسيدية عن فتور الشعر من بعده
ونفوت حركته التي انطلقت على يديه .

ولم يكن الكبح بعيدا عن غيلة الجاهل أيضا ، بل نراه مستعارا بكثرة
لسيد القوم وقائد الجيش مع اختلاف في أسلوب التناول والعرض داخل
سياق البيت .

« فشعلة بن الأخضر » يطعن برمحه صباهى قائد العدو حتى يأخذه دوار
مما يدلنا على دقة التصوير وسداده ، يقول :

شككتنا بالرماح وهن زور صباهى كبشهم حتى استدأرا (٢)

أما « النابغة الذبياني » فيستعير لقائد العدو صورة الكبح الفار يتعثر
ويكبو على جبهته ، حيث يقول :

(١) ديوان طقيل الغنوى والطرماح بن حكيم ط لندن ١٩٢٧ ص ١٤٦

برقم ٢٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ج ٢ ص ٥٦٩ .

ولوا وكبشهم يكبو لجبهته عند الكمأة صريعاً جوفته ديام (١)
ويقول ن قصيدة يمدح فيها النعمان بن المنذر :
نلوى الرءوس إذ ريمت ظلام متنتا ونمنح المال في الأعمال والفننا

.....

ونقتل الكبش بعد الكبش نأمره قدما ونضرب في حومائها قدما (١)
وعبيد بن الأبرص يستعير الكبش لرئيس الكتبية وقد بدت نواجذه
متأهبا للقتال ، يقول :

وكبش ملهومة باد نواجذه شهباء ذات سرايل وأبطال (٢)
ود عنزة ، يضرب ذؤابتين سيد القوم فيطرحه على الأرض من فرط قوة
الضربة ، فيقول :-

ولقيت في قبل الهجر كنية فطمنت أول فارس وأولاهما
وضربت قرنتي كبشها فتجدلا وحملت مهرى ومسطها فمضاها (٣)
ود الحارث بن حلزة ، في معلقته يستعير الكبش لسيد القوم ويجعله بمنزلة
الدرع يحتمى فيه بانبا استعارة على استعارة مما يدلنا على الخلق في صناعة الصورة
يقول :-

(١) ديوان النابغة (ط دار المعارف) قصيدة ١١ ص ٨٥ وطبعة بيروت
ص ١٠٥ .

(٢) السابق قصيدة ٢٧ ص ١٧١ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ط لندن ١٩٢٣ بتحقيق لایل ص ٢٤
والملمومة الكتبية المجتمعة ، وروى باد نواجذها يريد الملمومة .

(٤) ديوان عنزة وعلقمة وطرفة ط بيروت ١٩٦٨ ص ٢١٥

حول قيش مستلثمين بكبش قرظي كأنه عبلاء (١)
ويقول : علقمة بن النعمان التميمي ، في مدح الحارث بن أبي شمر الغساني :
فجالدتهم حتى اتقوك بكبشهم وقد حان من شمس النهار غروب (٢)
ومن حيوانات البيئة استعار الظبية والأسد وقطيع البقر ، يقول أبو ذؤيب
الهذلي :

ألا زعمت ، أسماء ، أن لا أحبها فقلت : بلى لولا ينازعني شغلي
جزيتك ضعف الود لما سكتيته وما إن جزاك الضعف من أحد قبلي
لعمرك ما عيشاء تتبع شادناً يمن لها وبالجزع من غيب النجمل (٣)

وقال النابغة يعتمر إلى النعمان بن المنذر ويمدحه :

لقد نهيت بني ذبيان عن أمم وعن ترثيعهم في كل أمصار
وقلت يا قوم إن الليث منقبض على برائته لوئبة الضاري
لا أعرفن ربها حوراً مدامها كأن أبكارها نعاج دوار (٤)

(١) المعلقات السبع الزوزني ط بيروت ١٩٦٣ / ١٦٤ .

(٢) ديوان علقمة وعذرة وطرفة ط بيروت ص ١١

(٣) ديوان الهذليين ص ١١٦ - ١

ينازعني : يجاذبني - يمن لها : يعرض لها - شادنا : يعني ولدها ، النجل :

النز وهو ماء يظهر من الأرض ثم يجرى .

(٤) ديوان النابغة (ط دار المعارف) قصيدة ١٣ ص ٩٣ - (ط بيروت)

ص ٥٥ والربرب : القطيع من البقر شبه النساء به . والتربيع الإقامة وقت
الربيع ، والبرائن الاظفار ، والنعاج إناث البقر ، ودوار صنم كانت العرب
تدور حوله .

فاستعار الأسد للنعمان ، وقطيع البقر للنساء .

ومن عالم الطير استعار القوادم للشفنتين بجامع السواد في كل :

يقول : النابغة ، في وصف زوجة النعمان :

نظرت إليك بحاجة لم تقضها نظر السقيم إلى وجوه العُود

.....

تجلو بقادمتي حمامة أبيضكة برداً أُرشف لثأثته بالأنمد
كالأفحوان غداة غيب سباهته جفت أعاليه وأسفله ندي (١)

ولم تكن وحوش البيئة بمزلة عن خيال الجاملي أيضا ، فهو يستعيرها
للنابا ، قال : تأبط شرا ، :

إذا هزّه في عظم قرن تهللت نواجد أفواه المنابا الضواحل (٢)
والهاء في د هزه ، تعود إلى سيف صاحبه .

والحرب وحش كاسر ذو نواجد عصل ، قال حاتم الطائي : -

ولى مع بذل المال في المجد صولة إذا الحرب أبدت عن نواجدها العصل (٣)

وقال : حذيفة بن أنس ، في يوم الهمياء :

كشفت غطاء الحرب لما رأيتها تميل على رغو من الليل أكندرا
أخو الحرب إن عضت به الحرب عضما وإن شمرت عن ساقيها الحرب شمرا (٤)

(١) ديوان النابغة ط بيروت ص ٤٠ ، وابن طباطبا في عيار الشعر ص ٩ :

(٢) نرح ديوان الحماسة ٢ ط ١ ص ٢٣٦

(٣) الأغاني ط ١٩٧٠ ص ١٧٠

(٤) العقد الفريد ٢٤٣ ص ٥٠

فالشاعر على مستوى ضراوة الحرب، بل هو أخوها إن افترست جزءا
منه افترسها كلها، فهو أشد منها فتكا وعنفًا.

أما « صخر الغي » ، فيقول :-

أبا المثلم مهـلا قبلَ باهظـة تأتـيك منـي ضـروسٌ نـابـها عـصـيلٌ (١)

أما « ثعلبة بن عمرو العبدى » فيفتخر متحدًا عن قوة الرجل في الحرب قائلا :-
عناد امرئ في الحرب لا واهن القـوى ولا هو عما يقدره الله صـارفٌ
به أشهد الحـرب العـوان إذا بدت نـواجذها واحمرَّ منها الطوائف (٢)
ونرى الاستعارة نفسها لدى « بشر بن عمرو بن مرثد » متوعدا « عمرو
بن كلثوم » وصاحبيه قائلا :-

قل لابن كلثوم السـاعى بذمـته أبـشـر بحـرب تغـصُّ الشـيخ بالـريق
وصاحبيه فلا ينعم صـباحـهمـا إذا فـرَّت الحـرب عن أنـيـابها الرـوق (٣)

أما لبيد بن ربيعة فقد جعل الهوادج للنساء بمنزلة الكنس للوحوش على
سبيل الاستعارة بجامع الاستكنان والاستقرار المصاحبين للهيئة التى تحيط بكل
فى أثناء الاختفاء، فيقول :-

شـاقتك طـهـن الحى حين تـحمـلوا فتكنسوا مـقطـنا تصيرُ خـياثـها (٤)

(١) شرح ديوان الهذليين ٢٠٢ ٢٢٩

(٢) المفضليات قصيدة ٢٨٢ ٧٤

() يقدر : يقضى - الطوائف : النواحي

(٣) المفضليات قصيدة ٧٠ ص ٢٧٤ (وفرت كشفت والروق الطويلة)

(٤) المملقات السبع ط بيروت ٩٥ القطن مفرد هاطن بمعنى جماعة والصبر
صوت الباب والرجل وغير ذلك ولتكنس دخول الكناس والاستكنان به

ومن نباتات الطبيعة الخية راح ، عنزة بن شداد العبي ، يستعير إخلاء
رطب الحشيش لإخلاء الرقاب ، وفي ذلك ما يدل على كثرة القنلى والإبادة
السريعة ، يقول .

ورما حنا تكيف النجيع صدورهما وبسيفنا تختلى الرقاب فتختلى (١)
ويقول عمرو بن كلثوم في معلقته :

نطار عن ما نراخى الناس عنا ونضرب بالسيو إذا غشينا
بسمير من قنا الخطى لذن ذوابل أو ييض يمتلينا
كان جماجم الأبطال فيها وسوق بالأماء عزير تمينا
نشق بها رؤس القوم شقاً ونختلب الرقاب فتخلينا (٢)

وراح أمرو القيس ، يصف أسنان محبوبته مستعيراً لها النبات في تفرق
أوجناعه ، فيقول :-

وتغر أغر شتيت النبات لذيد المذاقة عذب القبل (٣)
وكذلك فعل « المرقش الأكبر » حيث يقول :

ورب أسيلة الحدين بكر منعمة لها فرع ورجيد
وذوا شر شتيت الذبت عذب نقى اللون براق برمود

(١) ديوان (علقمة وطرفة وعنزة) ط بيروت ص ١٨٧

(٢) المعلقات ط بيروت ص ١٢٥

والاختلاء قطع الخل وهو رطب الحشيش واستعارها لقطع الرقاب

(٣) ديوان امرئ القيس (ط ٣ دار المعارف) ٢٩٨

لهوت بها زمانا من شبابي وزارتها النجائب والقصيد (١)

و « ربيعة بن مقروم ، يصف ثغر محبوبته ولكن بصورة مغايرة ، وفيها الأسنان نبت مخيف بالماء الحلو ماء الأسنان إذا صفت ورقته ، فيقول :-

قامت تريك غداة البين ممتسداً نخاله فوق منتشها العناقيداً
وبارداً طيباً عذباً مقبله مخيفاً نبتة بالظلم مشهوداً (٢)

ويستعير امرؤ القيس الفرع لشعر محبوبته بجامع الطول والانسداد ، فيقول :-

لها العين والجيد من ظبية وفرع على متنها ممتسد (٣)

ويكرر الصورة نفسها مضيفاً إليها رائحة المسك قائلاً :-

لمه تقتل المشهور والشاعر الذي يفلق هامات الرجال بلا وجل
كحلت له بسحر عينيك مقلة وأسبكت فرعاً فاق مسكاً إذا نسبل (٤)

ومن الاستعارات مما يشير إلى حضارة مكتسبة قول « علقمة بن عبدة ، في

وصف الظمن :

(١) مفضليات الضبي قصيدة ٤٧ ص ٢٢٤ - والاشر بضميتين وبضم ففتح
تحرز في الأسنان ويكون في الأحداث ، وشئت النبت أي متفرق الثنايا .

(٢) مفضليات الضبي قصيدة ٤٣ ص ٢١٣ - « بارداً ، غنى به ثغرها ، وكلما
برد الثغر كان أطيب لريحه - وانخيف مثل المخلل أي قد خيف بالظلم ، والظلم
بفتح الظاء ماء الأسنان ، اذا صفت الأسنان ورقته كان لها ظلم ، ومشهود :
كان طعمه طعم الشهد وهذا المشتق لم يذكر في المعاجم .

(٣) ديوان امرئ القيس (ط دار المعارف) ص ٢٩٧

(٤) السابق ص ٤٦٧

يحملن أترجة نضج العبير بها كأن تطاياها في الألف مشموم^(١)
والأترجة فاكهة طيبة الرائحة شبه بها المرأة على سبيل الاستعارة بجامع
طيب الرائحة في كل .

و « بشر بن أبي خازم، يستعير الأقحوان للثغر - وهو نبت له نور أبيض -
بجامع البياض والتهلل ، فيقول : -

يفلّجن الشّفاة عن أقحوانٍ تجلاه غبّ سارية قطّار^(٢)

وهو من جملة ما جاء به أبو هلال^(٣) من الأمثلة على أجود ما قيل في الثغر
من شعر المتقدمين وقال المرتضى في أماليه : « قال الأصمعي ما وصف أحد
الثغر إلا احتاج إلى قول بشر ابن أبي خازم ، وذكر البيت^(٤) .

و « المرار بن منقذ ، يستعير لغم صاحبه صورة الأقحوان طيب الرائحة
أبيض اللون ، بالإضافة إلى تصور شعرها أفنانا أى أغصانا بجامع الكثافة
والالتهاف والانسداد فيقول :

تهلك المدراة في اقتسائه فإذا ما أرسلته ينشف سر
وإذا تضحك أبدي ضحكها أقحواناً قيّدتته ذا أشر^(٥)

(١) المفضليات قصيدة ١٢٠ ص ٣٩٧

(٢) السابق قصيدة ٩٨ ص ٣٣٩

(٣) أبو هلال العسكري ديوان المعاني ط القاهرة ١٣٥٢ / ١ / ٢٣٨ .
جلاه : كشفه - السارية السحابة تأتي ليلا - والقطار جمع قطر ، وهو للمطر

(٤) السيد المرتضى الأمالي ط ١٩٥٤ / ١ / ٥١١

(٥) مفضليات الضبي قصيدة ١٦ ص ٩٠

ومن مظاهر الطبيعة الساكنة راح الشاعر الجاهلي يستعير السهم ، سهم الصيد للحظ العينين لتأثيرهما في القلوب وجرحهما إياها بما يدل على الدقة في تصوير خلجات النفس بوساطة هذه الاستعارة ، يقول « النابغة » في زوجة النعمان ابن المنذر :

حان الرحيل ولم تودع « مهند »^(١) والصبح والإمساء منها موعد
في إثر غانية رمتك بسهمها فأصاب قلبك غير أن لم تقصد
غنييتك بذلك ، إذ هم لك جيرة منها بعطف رسالة وتوعد
ولقد أصابت قلبه من محبتها عن ظهر مرقان ، بسهم مضير^(٢)
ويبدو جمال الاستعارة في تناسي التشبيه وذلك عندما ذكر الرنين وهو من
ملائمات المشبه به .

« وأمرؤ القيس » يقول في صاحبه :
وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلاب مقتل^(٣)
وكما استعار السهم للحظ العينين ، استعار الجمر للحلى على نحر صاحبه بجامع
التوقد والتوهج ، يقول :

(١) ديوان النابغة الذبياني ط بيروت ص ٣٨ وفي طبعة دار المعارف
ص ٩٠ قصيدة ١٣ يروى في البيت الأخير (ولقد أصابت فؤاده من حبها) بدلاً
كما هو مثبت . والمرنان مفعال من الرنين وهو ضووت القوس عند الرمي ومقصد
نافذ ، وصرد السهم أي نقد .

(٢) ديوان امرئ القيس (ط ٣ دار المعارف) ص ١٣ والمعلقات ص ٢٦
وذرف الدمع يذرف ذريقاً وذرفانا وتذرفانا إذا سال ، والمقتل المتدلى غاية
التدليل وأعشار قطع .

كان على لسانها جمر مصطل أ صاب غضى جزلاً وكُف بأجن نال (١)
ونخص الغضى بالذات لأن جمره أبقى الجمر .

ولما كان للحبل أهميته عند الجاهل ، يلزمه في كل حالته ، يصله بدابته ،
ويحزم به حاجته ، ويصله بالماء في البئر ، فقد استعاره لصلة الود والحب ، تلك
التي تربطه بحبيبته أو صاحبتة ، يقول الأعشى « ميمون بن قيس » :

أوصلت صرم الحبل م ن سلى لطول جنبها
ورجمت بعد الشيب تبغى ودّها بطلا بها (٢)
ويقول عنزة مشيدا بعلاقته مع من يحب :

وصلت حبالى بالذى أنا أهله من ودّها وأنا رخي المطوّل (٣)

ويقول « متمم بن نويرة » معاتباً خليلته معترفاً بوده :

صرمت زنية حبل من لا يقطع حبل الحليل وللأمانة تفجع (٤)
ويقول « بشر بن أبى خازم » فى مدح أوس بن حارثة الطائي :

وما أشجاك من أطلال هتند وقد شطّئت لطيفتها نواها
وقد أضحت حبالكا رثائاً بطاء الوصل قد خلقت قواها

(١) ديوان امرئ القيس ص ٢٩ والجزل الكثير - كف مد - والأجزاء
أصول الشجر .

(٢) ديوان الأعشى بتحقيق د . محمد حسين قصيدة ٣٩
الجناب المجانية والإعراض .

(٣) ديوان علقمة وطرفة وعنزة (ط بيروت) ص ١٨٧
(٤) اللام فى « للأمانة » للتوكيد أى أنها تفجع إمانة نفسها .

ليالى لا تطيش لها سهام^١ ولا ترنوا لاسهم من رماها^(١)

ويقول أبو ذؤيب :

فإن تعسر مى حبلى وإن تتبدلى خيلاً، واحدا كن مواء قصارها^(٢)

ويقول وليد بن ربيعة ، :

أو لم تكن تدري نوار^٣ بأننى وصال^٤ عقد حبائل جذامها^(٣)
ومن الماء استعير السيل للكرة والاندفاع من هنا وهناك ، قال د امرؤ القيس ،
في وصف خيل محاربة :

سالت بين نطاع في راد الضعا والامعزان وسالت^٥ الأوداء
يخرجن من خلل الغبار عشيبة بالدارعين كأنهن^٦ ظباء^(٤)

وقال د عوف بن عطية ، بن الحمرع التيمي مفتخرا بقومه :

ألم تر أننا مردى حروب نيل كأنا دفئاع^٧ بمحشر^(٥)

ويقول د امرؤ القيس ، في وصف فرسه :

مسح^٨ إذا ما السابحات على الونى^٩ أثرن^{١٠} غباراً بالكديد المترك^(٦)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم بتحقيق الدكتور عزة حسن ط ٢ (دمشق)

ص ٢٢٠

(٢) ديوان الهذليين ١ ص ٢٨ .

وقصارها ، مصيرها الذى تصير اليه .

(٣) المعلقات السبع معلقة ليلى ص ١٠٩

(٤) ديوان امرؤ القيس قصيدة ٨٧ ص ٢٤٤ .

(٥) مفضايات الغنى قصيدة ٩٥ ص ٣٢٨

(٦) ديوان امرؤ القيس ص ٢٠

أى أن فرسه يسبح العدو سحاً مثل سح المطر أى انصبابه أى أنه يصب بالجرى
والعدو صبا بعد صب .

ويقول أيضاً :

ففاضت دموع العين منى صباية على النحر حتى بلّ دمعى محملى (١)
والصباية شدة الشوق ، والمحمل حمالة السيف ، ونلاحظ أن أمراً القيس قد
أتم صورة فيضان الدمع بأن جعله يبل حمالة السيف .

من ذلك كله نستطيع أن نستنبط خصائص الاستعارة الجاهلية مرتبطة
بديتها فيما يلي :

أولاً: واقعية الصورة الاستعارية ، ووضوحها واعتمادها على عالم الحواس
ولعل أبرز هذه الواقعية أن الاستعارة استمدت مادتها من الحياة كما قلنا
فصورت البيئة أصدق تصوير ، وهو تصوير واضح جلي لا خفاء فيه ، بسيط
لا غلو فيه ، بعيد عن المبالغة والتعقيد . ولا شك أن البساطة والوضوح أثران
من آثار البيئة وصفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان على عقلية هادئة لا
اضطراب فيها ولا قلق ، ولا غموض ولا تقلب ، أن هذا التعلق بالواقع جعل
وجه المشابهة بين طرفيها صورة منعكسة عن هذا الواقع يترك لها من الدلالة
وقوة الأداء عن النفس ما لا سبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب ، التعبير
وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء «إصابة التشبيه» .

استمدت الاستعارة كما رأينا في الشواهد السابقة من عالم الحيوان ، ومن

(١) السابق ص ٩

ومعلقات الزوزنى ص ١٠

الحياة الإنسانية ومن البيئة الطبيعية ، ولعل المنبع الأول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم ، فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيرها مادة لهذه الاستعارات . ولقد ظفرت الناقة بالنصيب الأوفى بوصفها عنصرا مهما من عناصر حيواتهم كما أوضحنا .

ومهما يكن من ظهور الحضارة ووضوح أثرها في استعارات قليلة إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي الذي بقي أثره في التعابير اللغوية الحقيقية ، وهذا الطابع البدوي مثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية من الناقة والجليل والوحش والظباء والصخور والرحى والجليل وغير ذلك ، ومن هنا فالخيال الاستعاري خيال منتزع من حياتهم ، فيه كثير من الجمال والصدق ، وفيه كثير من الاتزان والواقعية ، إنه صورة تمس أصول فن الجاهليين وتطرح عن تكوينهم النفسي وميولهم وتقديسهم الطبيعة وحبهم لمجتمعهم وارتباطهم به ، لأنها صور استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته المضطربة القلقة أو الساكنة الهادئة .

ويلاحظ أن الشاعر الجاهلي استغل في صورة الاستعارية من ظواهر الطبيعة ما يتصل بالشدة والرغبة أو القوة ، فاستعار من النار والرحى ، والوحش والكأس المرة ولم يستعركثيرا من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة ولطف وهدوء كالصباح والشروق والأصيل ، ومن ثم يغلب على الظن أن معظم صور الاستعارية في مغزاها ومصادرها ، توحى بالكفاح والألم والقسوة والعنف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة واللين والهدوء .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول ، لقد أصبحت الاستعارة الجاهلية ، لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة الناحية

والاقلية، ، ولما أن هذه الخائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطريقتهم فيها ، فقد وجهت صورههم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم العربية .

هذا وإذا كانت الاستعارة الجاهلية محدودة بمحدود عالم الحواس فما أكبر دقتها في رؤية هذا العالم وما أعظم حدتها في الانفعال به ، والاستجابة لنبضه الدافق والاهتزاز بحركته الزاخرة والاندماج الوجداني التام مع قبواء العظيمة ، وما أقوى قدرتها على أن تنقل إلينا هذا كله نقلا فنيا تام للصحة الفنية ، نقلا يشحن فينا جميع إحساساتنا من بصر وسمع وشم ولمس فيزيدنا إرهافا وعمقا وغنى ، وينفذ من خلالها إلى صميم كياناتنا الانسانية . ولنذهب إلى عبد القاهر الجرجاني حيث يقول في قيمة العلم المستفاد من طريق الحواس أو المركز فيها من جهة الطبع إنه « يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام » ، « ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية ، فهو إذن أمس بها رحما وأقدم لها صحبة » (١).

ذلك الذي دعا بعض النقاد الانجليزى إلى الاعتقاد أن آفة الفن الحديث هي أنه قد ضعفت صلته بإحساسات الجسد في إصرافه في التجريد والتحليق والتوهم والانمزال العقلاني أو الترفع الجمالي فهم يدعون إلى أن يعود الفن إلى الانفعال القوى بإحساسات الجسد والاحتفال بها واحترامها وتقديرها ، فهناك من التعريفات المشهورة في النقد الغربى ما يفهم منه ذلك ، ولتذكر قول « ملتن » « إن الشكل الشعري هو شيء بسيط مثير للحواس ومثير للماطفة ، وقبول « وردزورث » . « إن الشعر هو « الحقيقة تحملها العاطفة حية إلى القلب ، وهو روح المعرفة الواسعة الدقيقة ، وهو « الفيضان التلقائى للإحساسات القوية » ،

ولارنولد هاووزر أيضا قوله المشهورة : « إن الشعر هو نقد للحياة » (١) .

وليس هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات ، ولا أصلح لأن يسمى نقدا للحياة بالمعنى الدقيق الذى عناه أرنولد من الشعر الجاهل بما احتواه من فن التصوير المحسوس بواسطة اشتعاراته الخصبية .

إننا نستطيع القول بأن الفن الاستعارى الجاهل يميز فى ذلك المجتمع تعبيرا وتصويرا وتشكيلا وتمثيلا ، وحقق نوعيته الخاصة بوصفه صورة من صور الوعى الاجتماعى وشكلا من أشكال الثقافة ودرجة عليا لإدراك الواقع جماليا .

لذلك فإن البعد الفنى للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة ، ومن هنا فإن أدب كل جماعة لنقل كل مجتمع إنما يعكس بشكل خاص علاقة الجماعة بعالمها الطبيعى والاجتماعى بما تتضمنه هذه العلاقة من تجربة روحية وعمل اجتماعى ومثل أخلاقى اعلى .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمدت على حاسة البصر ومخفى مقدمة الحواس المقدرة للجمال والى تدركة وتنقله إلى النفس ، يقول « جويو » :

إن الإحساسات التى يصح نعتها بالجمال على أتم وجه هى الإحساسات البصرية حتى لقد عرف ديكرت الجمال بقوله (٢) ، وأظن أن هذا الكلام ليس بعيدا عن قول عبد القاهر :

والمشاهدة إذا كانت مستفادة من العيان ومتصرفه حيث تتصرف العينان

(١) د . محمد النويهي ثقافة الناقد الأدبى ط ٢ بيروت ١٩٦٩ ص ٣٩٥

(٢) جويو انظر مسائل فلسفة الفن ص ٩٧ .

تحرك النفس وتمكن المعنى من القلب (١) .

فالعين هي حاسة النور ، وحاجة الإنسان إلى النور راجعة إلى حاجته إلى الحياة إذ تتعلق به بعض العناصر التي تمتد الجسم بالحياة وبالنشاط والحركة والمتعة والصبر وحاسة البصر تجتمع فيها مجموعة من المشاعر الأخرى ، فإن اللذة التي نستشعرها حين شروق الشمس ليست بصرية فحسب ، بل إننا بكياننا كله نحس الشعاع الأول من أشعة النهار ، ونضيف إلى ذلك أن إحساسات البصر إحساسات تمثيلية ، فهي تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا ، إنها الحياة كلها مركزة فيها ، فالذكرى عند من وهب حاسة البصر سلسلة من اللوحات أغنى من الصور والألوان وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعي الصورة الأخرى وهكذا .

ثم أن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية في الاستعارة هي الحركة ، فكل شيء في الاستعارة يكاد يظهر متحركا .

ثانيا : التكرار والمحافظة :

هذا ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية المأثورة المعادة في شعرهم والتي تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة وأن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفني ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها ، إننا لانستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع في مظاهرها وألوانها ونباتها ، المهم

أنه حقق كثيراً من هذه الاستعارات تحقيقاً يبهشنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عد من مظاهر الجمود فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حداً كبيراً من النضج والاستقرار كما أنه دليل أيضاً على عراقة هذا الشعر وإيغاله في القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجدود ، إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال وذلك أن من المسلم به أن قدراً كبيراً من أعمالنا يصدر عفواً من فيض مارسخ في نفوسنا من معان وكلمات (١) .

وبوجه عام لزمّت المحافظة القصيدة العربية واستعملها الشاعر الجاهلي حقيقة وبجازاً ، يأخذ اللاحق عن سابقه كما تؤخذ الفريضة المحتومة ، وأن هذا دليل على تمكن هذه الخصلة من النفس العربية ، ولقد أكتسبت هذه الخلة الاستعارة واللغة في صورتها وفي جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تسير الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه المجازاة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة فيموت وضع ليقوم وضع ، وتذهب صورة لتحل محلها أخرى ، (٢) ، ومن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية ومن هنا أيضاً عدت المثل للعبارة الفنية الجاهلية ، وفيها أودع الشعراء الجاهليون كل أجادهم النفسية والعقلية عما سنبهته فيما بعد .

(١) انظر أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار ط بيروت ١٩٧٢

(٢) نجيب البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ط

وليس هناك شك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية - إذا أردنا مزيدا من الأسباب - فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة ، والوحدة هي أساس ذلك المجتمع والقبيلة هي الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التي تستطيع حياة البداوة أن تحققها . ثم إن أفراد القبيلة يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروة ، لا يوجد بينهم تفارق ذو شأن ، ومصدر الحصول على الرزق واحد لديهم فتشابه أعمالهم وتتحد وتشابه بالتالي شخصياتهم فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبي تنطبع فيه أخيلتهم ومظاهر تفكيرهم . وعلى ذلك يحق لنا أن نقول هذا التكرار دليل قوى على أن الشعر الجاهلي تراث جماعي ، ولم يكن تراثا فرديا ، إلا أننا لانستطيع القول بأن التفاوت غير موجود ولكن لكل استعمال ارتباط بتجربته الخاصة ، يقول الدكتور « مصطفى ناصف » :

لدينا التكرار الذي لا يشجع عليه أحد ، وربما يختلف كثيرا على إدراكه ولكن وراء هذه الدائرة الضيقة دوائر كثيرة يهمننا الوقوف عندها ، والملاحظة العامة أنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تماما عن كل شيء آخر ، لذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليلا على نبوغه ، هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس التاريخي ، أن هذا الإحساس التاريخي لازم لاستمرار كيان الشاعر كما أنه يجعل التقاليد بمعنى ما جزءا مما نسميه الأصالة ، إن الأثر الجديد يتفق مع الماضي ولو أنه فردي ، وأن الموقف الفردي الجديد لا يحق الموقف السابق يعني أن ما نسميه خلقا قد يمكن النظر إليه من زاوية أخرى على أنه كشف (١) .

والحقيقة أننا إذا طبقنا هذا الكلام على ما نراه من شاهد عليه مسن صور

(١) انظر « نظرية المعنى في النقد العربي » ، ٨٢ وما بعدها .

الاستعارة الجاهلية مما سبق عرضه لوجدنا أن لكل شاعر طريقته الخاصة التي لا تناقض الماضى ، لا يمكن أن نسميه باللاشعور الجمعى للاستعارة الجاهلية ، فمع اتحاد المادة يوجد الاختلاف فى طريقة تشكيلها وصياغتها من جديد بسين شاعر وآخر .

وبمعنى آخر كثيرا ما استعمل الجاهلى المصدر الواحد فى تصوير شىء واحد أكثر من مرة ولكنه كان يحاول أن يحور فى الصورة كأنها يريد أن يجعلها نوعاً آخر أو صورة جديدة خاصة به ، فثلاً يقول « المرار بن منقذ » فى وصف ناقته :

راضيا الرائض ثم استعفيت لقرى الهم إذا ما يحتضر (١)

فقد تصور الهم ضيفا يقبل عليه ، فلا مفر من أن يقربه ، وما قرأه إلا ناقته حتى إذا نزل به واحتضره ركبها وتحرك بها فتزل عندئذ ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذى يجعله يتحرك بها ، وهى استعارة غاية فى اللطف والندرة لاتترك إلا بعد تفكير وتدبر .

وما هو قرى الهم أيضا يأخذ شكلا جديدا وطريقا خاصيا عندما يتناوله « المذلول بن كعب العنبرى » ، فيقول :

وأقرى الهموم الطارقات حزامه إذا كثرت للطارقات الوسوس (٢)

وليس جمال الاستعارة هنا فى مجرد أنه يقرى الهموم ، ولكن فيما ارتبط بالاستعارة من معنى البيت كله ، فهو يريد أن يقول :

(١) مفضليات الضبى قصيدة ١٦ ص ٨٦

(واستعفيت تركت لم تركب حتى تغفو أى يكتر لها) .

(٢) شرح ديوان الحماسة ج ٢ ص ٦٩٩

ألست أفرى طوارق الهم وعوائق البث حزما وجلدا ونفاذا في الوقت الذي
ازدحمت فيه الوسوس على القلوب واعتلجت نيات الصدور فارتبكت الآراء
وذهب من الرجال الغناء . .

فقد أراد بما هو واضح لإثبات حزمه وصبره . وقدرته على الملاينة والمصانعة
والثبات أمام الخطوب ، كل ذلك بوساطة هذه الاستعارة .

ثم نرى الهم يأخذ شكلا وصورة مغايرة تماما لما سبق أن رأيناه في استعارتي
هذين الشاعرين ، فالنابغة يقول :

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب (١)
فقد جعل الشاعر صدره مألفا للهموم ، وجعل تلك الهموم كالنعم العازبة
بالنهار عنه ، والرائحة مع الليل إلية كما ترد أو تريح الرعاة السائمة بالليل إلى
أماكنها ، وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ، إن الشاعر يستجمع في سبيل
ذلك كل قواه الوجدانية والعقلية معا لتبدو الصورة على هذا الوجه من الدقة
والعمق وقوة التأثير والطرافة ؛ لم يتطرق ذهن أحد إليها ؛ تدعونا إلى طول
تفكير وتأمل لفهمها وتصورها ، لأنها نبتت من ذهن الشاعر بعد تفكير طويل
وتأمل وتدبر بما جعلها خاصة به ، وبما حدا « بالمرزباني » في « موشحه » إلى
القول في تعليقه الموجز عليها بأن النابغة « أول من وصف الهموم متزايدة بالليل
وتبعه الناس ، والشعراء على هذا المعنى متفقون ولم يشذ عنهم إلا أحدهم شعرا . (٢)

(١) ديوان النابغة الذبياني ط بيروت ١٩٦٣ ص ٩ وطبعة دار المعارف

ص ٤١ .

(٢) الموشح ص ١٣١

لقد اعتمد الشاعر الجاهلي في ذلك على إدراكه الذوقى لكل المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات ، وقد منحته ثروته اللغوية وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعي بما تحمله الاستعارة من ظلال مختلفة بالقياس إلى السياق الذي وردت فيه ، فمضمون الاستعارة عنده يقل أو يكثر أو ينكمش بحسب علاقتها بالمركب الذي تسير فيه مع ما تقدمها وما تلاها من الفاظ .

ولعل هذا يفسر لنا قيمة الاستعارة في الأدب الجاهلي ، فقيمتها إنما تكمن فيما نجده من فروق في استخدامها رغم اتحاد المادة التي صنعت منها أصلا ، وهذا هو المنهج الذي تلتقى فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، والذي يرى أن التباين في الصياغة لا يوجد إلا إذا وجد التباين في الإحساس ، (١) .

لذلك يقول ت . س اليوت الناقد الحديث :

« إنه من الهام للشاعر أن يعرف أكثر شيء يمكن من اللغة والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشؤون كذلك ، وإن الألفاظ والفكر لا ينفصلان ، والشاعر لا يستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غرق في حومة أشد الأشياء البدائية والمنسية وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل ورجعت بمعنى للحياة أعقق إلا بإطلاق الامكانيات السحرية الكامنة في الكلمات (٢) .

ولقد أكد « أرنولد هاوزر » هذه الحقيقة وفقا لما رآه في طبيعة الفن ،
عندما رأيناه يقول :

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٢٦٩

(٢) انظرت ت . س . اليوت الشاعر الناقد ١٨٠، ١٨١

« ووفقاً لطبيعة الفن بوصفه لغة فإنه يستعيز عن الأشياء بالرموز وحيث إن عدد الرموز يقل دائماً عن عدد الأشياء فلا سبيل أمام الفن لتعاشي التمثيل والإخذ بالمواضع إلى حد ما ، فإن أكثر الفنون تلقائية وصدقاً لا يستخدم رمزاً واحداً يعينه لكل انطباع أو فكرة ، بل يستعين بها يشبه المعجم الذي لا يضم في الغالب غير تعبير واحد للدلالة على عدة مدركات مختلفة (١) .

إن هذا الفارق في الاستخدام الاستعاري يدعونا بدون شك إلى كيفية فهم الشعر وتذوقه لأنه فارق في الانفعال ودرجته ، وفارق في الرؤية الشعرية ومداهما وفي طبيعة الإحساس والنوق - تقول الناقدة « إليزابيث درو » ، في فهم الشعر وتقديره :

إن الشعر يشيع الحياة في الإنسان أن كما يقول « بيتس » : إنه دم وخيال وفكر يدفق معاً ، ويقول أيضاً : « إنه يدفعنا لنلص العالم فتذوقه ونسمعه ونراه ويعلمنا كيف ننصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شيء وليس نافرة تنفجر في كل آمال الجسم وذكرياته وأحاسيسه . إن اللغة نفسها وسيط حسي وهي تخلق جسماً جديداً مادياً لوعي الشاعر ، وليكن بالإضافة إلى ذلك فإن عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين ، (٢)

وما نحسب أن هناك صوراً وشعراً تنطبق عليه كل كلمة مما قالته (إليزابيث) وما اقتبسته من كلام « بيتس » أكثر مما ينطبق على الشعر الجاهلي واستعاراته ،

(١) انظر فلسفة تاريخ الفن ٣٩٢

(٢) إليزابيث درو الشعر: كيف نفهمه وتذوقه ترجمة الدكتور إبراهيم

فلنتذكر أن الاستعارات في هذا الشعر كما قلنا اقتصرت على الحواس وما تدركه من مدركات ، وما تمارسه من متع وآلام ، فإنه بتصويره الفنى لما قد ارتقى بها إلى درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية الغليظة لأنه نقلها إلى مجال الممارسة الفنية وهذا هو أثر الفن في زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا وفي الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها إذ ينقلها من مجال الواقع العادى الى مجال الانفعال الفنى المتعاطف .

ذلك أن الذى نشهده في الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية ، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد لإحياء ما ويتخير عناصرها المهمة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف إليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملاً وانسجاماً وتبلى أهميتها الحققة ومغزاها الكامل له ولاخوانه في البشرية ثم يصوغها ، فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحنة والتداعى ، (١) .

إن الشاعر الجاهلى لا يزال بهذا كله يقبل على حقائق الكون والوجود لإقبال فنان ، ويؤدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحسها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته ويخلدها وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه .

فالذى نجمده في الشعر الجاهلى من صور استعارية ليست نتاج تجارب الحياة الحثام نفسها وليست حقائق المادة فيه مسجلة تسجيلاً آلياً مقتصر على المحاكاة بل كما تصورهما الفنان وانفعل بها وتذكرها ، تصوراً وانفعالا وتذكرها يزيدا حدة وعمقا وغنى ويزيدنا بها وعياً وإدراكاً وتأثراً .

ومها يكن من إيماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس ويستشف العالم
اللامنتظر ، فلتندكر أن الشعر لا ينجح في شيء من هذا ، بل هو لا يتحقق
أصلاً إلا إذا نجح في تقييد هذا العالم اللا مادي في أشكال محدودة نسمعها بآذاننا
في التريب اللفظي ، ونبصرها بمخيلتنا البصرية لأن الفن معها يكن من روجانية
نظرة قائم كله على نقل غير المحسوس إلى عالم المحسوس ، والفن كله قائم على
الخصوصيات لا العموميات ، وعلى التفاصيل المجسمة ، يجسمها الفنان في مادته
المختارة حتى نراها بعيوننا أو نسمعها بآذاننا أو نلمسها بأيدينا يجسمها من كلمات اللغة
في الشعر والألوان والمساحات في الرسم ، وأحجام الحجارة أو المعدن وأشكالها
في النحت وأصوات الآلات في الموسيقى وإيقاعات الصوت البشري وأنغامه في
الغناء وحركات الجسم في الرقص (١).

معنى ذلك أن للواقع حقيقته الموضوعية ، ولهذه الحقيقة وقع في نفوس
أصحابه وصدى في ذواتهم الإنسانية بحيث تنعكس صورة الواقع الموضوعي
على الذات ولكن هذه الذات رؤاها ومواقعها فتغير الصورة لديها وتكتسب
شكلاً خاصاً .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة ، وهي اعتماد الاستعارة
الجاهلية على التشخيص والتجسيد (٢) ، فقد تصور الجاهليون الحياة في كثير من الجوامد
أي أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية هذه جامدة بحيث تنشر الملل في

(١) انظر ثقافة الناقد الأدبي ط ٢ بيروت ١٩٦٩ ص ٢٩٦ .

(٢) سبق أن تحدثنا عن وجود هذه الظاهرة لدى الجاهليين في استعاراتهم
صدد حديثنا عن الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر في الباب السابق وقد جاء
هنا دور التفصيل في هذا المجال .

نفوسنا ، فقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد ، وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حيواتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات ، فهم دائما راخضون وراء الفيك ومساقط الكلام ، ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أى معنى وصفوه أو عبروا عنه متحركا ليس اقفا جامدا ، لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم ، إنها الحركة المستمدة أساسا من حياتهم المتنقلة ، وهذه الحركة في حياتهم تعنى عدم الثبات والاستقرار كما قلنا وبالتالي تعنى عدم الوقوف عند شيء وإطالة النظر فيه في غالب الأحيان ، من هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت هذه الحركة من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل وعدم الاستقرار ، وطبيعة تلك الحياة القائمة على الترحال الدائم والتجوال المستديم ، والتي جعلت الشاعر يملك في المنطقة ما دامت عميمة الخصب ، حتى إذا أجذبت الأرض ، ونضبت عيون مائها وشعر الجاهلي بأن هذا يهدده ويهدد رواحله وأنعامه رحل إلى حيث يتوفر الخصب ويكثر الكلام ، وتتشرب العيون ، أقول ربما جاز لنا أن نربط بين هذه الحياة وقلة الاستعارة وهي لاشك مرتبطة بالمعاني فكما نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزها إلى معنى آخر يخطر بذهنه كذلك لانراه يصنع شعره كثيرا بالاستعارة ، بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل . إنها السرعة الفنية ، أن صح القول وعلى حد تعبير الدكتور يوسف خليف ، صدد حديثه عن الصنعة الفنية عند الشعراء الصماليك ، فالقلة في هذا الفن إذن راجعة إلى العامل البيئي .

وجدير بالذكر إن ظاهرة التشخيص ليست جديدة تماما عند هؤلاء الشعراء بل هي قديمة قدم الفن ، فلقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة عن

طريقها فارتبط ذلك عندهم بمقياس الصدق في التعبير عن التجربة ،
يقول « أرسطو » :-

« وعلى الشاعر أن يسعى ليمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه
وحركاتهم فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم
وبين الناس من مشابه ، والحق أن أقدر الناس تعبيرا عن الشفاء في نفسه ،
وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ، ولهذا فإن
الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوي العواطف الجياشة ؛ فالأولون أكثر
تهيئا للتكيف مع أحوال أشخاصهم والآخرين أشد استسلاما للنوبات الجنونية
الشعرية ، (١) .

وفي تعريف القدماء الاستعارة رأوها نقلا للعبارة من موضع استعمالها في
أصل اللغة إلى غيره وهذا النقل للعبارة يشتمل - غالبا - على العنصر الحسي القائم
على التشخيص لإبراز المعاني ، ، فالتشخيص لون من التفكير الحسي يضيفه
الشاعر على لوحته التصويرية ليزيد من وضوحها وجمالها ، فالمحسوسات والحسيات
في ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر - كالرسام - يستخدم هذه
الأدوات لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الأكمل والصحيح إلا بتوجيه من
الشاعر ، وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وأخيرا ، (٢) .

والإنسان مشغول رغم أنه كما يقول « العقاد » ، فهو إذا تمثل قسوة مجردة
أو محبة وهيبا زيه وبسط عليها زواله ونخلها أعماله (٣) .

(١) أرسطو فن الشعر ص ٤٨

(٢) التفسير النفسي للأدب ص ١٠٨

(٣) الفصول ص ٤٩

وفي الأدب بعامة وفي الشعر الجاهلي بخاصة تزداد الاستعارة اعتيادا على ملكة التشخيص ويزداد إلحاح الشعراء على التعميق في المعاني نتيجة لكثارتهم من المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التي تعترى النفس البشرية، وعلى ذلك نستطيع القول بأن الاستعارة لديهم مكتوبة أكثر منها نصريحة. لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التعمق في الأشياء والتعمق في الأفكار، وأخذ يستعين على توصيل معانيه بتجسيدها، وتتسائل أخيرا .

ما الدوافع والأسباب التي ألبأت به هذا التشخيص ؟

وهل التشخيص مقياس جودة ؟

ولم إلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه بوساطة التشخيص وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة في هذا التوصيل ؟

وللإجابة عن السؤال الأول نقول : لعل الذي ألبأه إلى هذا انفعاله بالطبيعة وبالبيئة، هذا الانفعال يرثه الإنسان عن أجداده، والذي لاشك فيه أن الإنسان ليس محتاجا لكي ينفعل بالطبيعة إلى أن يرث هذا الانفعال عن السابقين والأصح أن الإنسان المعاصر ينفعل بالطبيعة ومشاهداتها كما كان ينفعل بها هؤلاء الأجداد ولمكن بدرجة أقل ، وليس من الممكن أن يقال إن الإنسان قد ورث هذا الانفعال عن القدماء إلا إذا أمكن أن يقال إنه قد ورث الرؤية بالعينين والسمع بالأذنين مثلا عن أجداده ، فالإنسان يرى ويسمع وينفعل كما كان هؤلاء يرون ويسمعون وينفعلون وإن كان هناك فروق فهي في درجة هذا الانفعال وشدته لا في نوعيته أو مصدره :

وللإجابة عن التساؤل الثاني نقول : لاشك في أن التشخيص مقياس جودة فبوساطته يستطيع الشاعر أن يتعمق بناء اللغة وضائرها وأفعالها وصفاتها التي

تزد علينا وروداً طبيعياً لاشبه فيه لصنعة أو أناقة ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطرائق تفكيرنا في الأشياء غير الحية إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع .

ويوجه عام يرتبط مقياس الجودة في التصوير الشعري عندما تصبح الصور ليست قائمة كلاً في حكم العقل ولكنها موجودة في روح الأشياء ذاتها وهنا تصبح الصور الشعرية وسيلة شعورية مهمة للتعبير ، أما حين تعجز الصورة في تحقيق مثل هذا الهدف الفني فإنها تصبح عندئذ متعة في ذاتها مزخرفة مزركشة ، لكنها لا تضيف جديداً للمعنى في القصيدة بل قد تضعف تلك المعاني ، فالصور الكلامية التي يستخدمها الشاعر إن أُجيد استخدامها فهي أداة مفيدة في أيديهم فبفضلها تشخص المعاني المجردة وتصب في صور مرئية محسوسة وبذلك تكتسب قوة ونصوعاً (١) .

إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامة ولا ماسة فيستبعد جداً الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة (٢)

معنى ذلك أن التشخيص ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقاتها في حقل تجاربه الشعورية الحادة وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته

(١) فن الأدب ط القاهرة ص ٧٩

(٢) ابن الرومي حياته من شعره ص ٣٠٣

ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجى فيشخصها أو بجسمها ويتفاعل معها، إن التشخيص عملية نفسية صرفة تجعلنا في العمل الأدبى كأننا نمارس حياة حسية تتمثلها في الألفاظ وفي إشعاعاتها ودلالاتها الرمزية (١)

معنى ذلك أن الربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر لا بد منه لأن التجربة التى يمر بها الشاعر هى ما يحاول تصويره عن طريق هذه الأداة الفنية التى تزيد الصورة وضوحا كما قلنا إن لم تكن أساسا ضروريا للأداء .

وإذا كان الأمر فى التشخيص والتجسيد هكذا فلانذهب إلى إجابة السؤال الثالث الذى سبق أن طرحناه منذ قليل وهو إلى أى مدى استطاع الشاعر الجاهلى توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذا الفن من خلال استعاراته ، وكيف جاءت استعاراته هذه أداة فعالة فى هذا التوصيل ؟

ذلك ما يمكن أن نتناوله من خلال حديثنا فى الفصل الثانى معتمدين على الشواهد الموضحة بإذن الله تعالى .

الفصل الثاني

الاستعارة الجاهلية والشاعر

انتهينا في الفصل السابق إلى أن الاستعارة الجاهلية نبتت من يثنتها واتصلت بما حولها من ماديّات هذه البيئة ومحسوساتها ، فصور الشاعر الجاهلي ما هي إلا نتاج عصره وبيئته فهو يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة ، ويتصرف في إطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفي تلقائيه تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة أو القالب والموضوع ، وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها أقصى غاية من السعة والانفاسح ، فالأديب دائما يقصد إلى قوى الطبيعة ويستبصر الواقع بصورة ، (١) .

فالاتفعال أو الإحساس مع الشعور وهامش الشعور يؤدي بالضرورة عن طريق العمل الفني إلى خلق الدافع النزوعي حيث يرى المثلث في نفسه ميلا له أو انصرافا عنه فتتم من هذا الدائرة ، ويصبح كل هذا قوام العاطفة أو الحياة الوجدانية التي يبدعها الفن ، ويمكن اجتزاؤها بتسميتها العاطفة الفنية فقط ، لكن هذه العاطفة تظل إحساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب ، فهي ليست أفكارا موضوعية وهي ليست تقريرا واضحا وإنما هي غامضة ومحاولة كشفها من خلال المعاني والخيالات يمينها تماما أو يمتص حيويتها ومن هنا يخطئ كل ناقد يمن له أن

(١) الدكتور أحمد كمال زكي النقد الأدبي: الحديث (أصول واتجاهاته)

يقوم عاطفته من خلال صورته حتى وإن كانت استعارة أو كناية لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف لكن من الصعوبة أن يودع عاطفة (١).

وبدون الوظيفة الذاتية للصورة تظل عاطفة الشاعر كامنة بداخله لأنها لا تجد الشكل الذي يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة والقصيدة وهنا تبعد المسألة كل البعد عن أن تكون شكلا علميا مقننا أو تقريراً واضحاً، بل يقتربها قدر من الغموض يضيفه عليها الخيال، مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صورته إلا بإدراك ما يحيط بها أصلاً قبل عملية الخلق الشعري لأن الخيال ليس عاجزاً عن أن يؤلف ويبتكر ما يشاء من الصور، ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفة أو تجربة شعورية كما قلنا، والتجارب الإنسانية سنية وخصبة، والتعبير عنها أمر ممكن ويزداد هذا التعبير روعة وجمالاً ولكنه يزداد صعوبة وتعقيداً، ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعاني لتجاربه الخاصة.

فالمعاني إنما يثيرها فكرة الحياة والموت ومنظر الفجر والغروب والبسمة والخيال والصباء حين تنقد في الكأس... إلى آخر هذه الأشياء التي لا تتغير في أي عصر من العصور، لكن الذي يظن أن تداول الشعراء لهذه المعاني لا يدع مجالاً للتجديد في الشعر إنما يعنى عن الحقائق، لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعاني عرضاً جديداً في صورة جديدة تلائم عصره الذي يعيش فيه (٢).

فالشعر يعبر - في حقيقته - عن اللحظات التي تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر، ولا يفرض الموضوع ذاته على هذه الطاقة أو يتحكم فيها، إذ إن

(١) السابق ص ٤٩٥

(٢) انظر مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٤٥

درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع تعد أساساً في تجربته الشعورية، ذلك أن هذا الانفعال إذا كان حافلاً بالطاقة الحافزة على التعبير ، يصل الشاعر بالكون من حوله وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة في انساعها الزماني والمكاني فتل هذا الشاعر قد يصدق في التعبير عن نفسه ، ثم يتفد منها إلى الإحساس الشامل بالحياة والنظرة الواسعة للكون ، وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو دون ذلك .

ومن هنا تصبح قصيدة الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسية والعقلية وهي ترتبط في جوهرها بهذا الشاعر على وجه خاص وعندئذ تتضامن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها ، ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغير إلا أن ينقص كيانها نقصاً ، فالتجربة الشعرية كل وجداني متماثل متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه ، فلكل جزء دلالة وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً، دلالة لا تقصد لذاتها ، وإنما ليتم بها وبدلالات أخرى تصور حالة أحسها الشاعر ، بل عاشها معيشة عميقة حتى استبانت له بجميع دقائقها وتفاصيلها ، فالشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتنبثق فيها وحده نغمها من فائحة التجربة إلى خاتمها في توازن دقيق وسياق محكم (١) .

وهذه نفسها نظرة نقادنا القدماء الذين رأوا أن الأشعار لا تخلو من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرقة طبعه وقبلة وفهمه ، فيثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكتوناً فيتكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من

وجدانه بعد العناء في نشدانه أو تودع حكمته تألقها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة ، تصاب حقائقها ، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود ما لوفاً محبوباً ، ويبعد المألوف المألوس به حتى يصير وحشياً غريباً ، فإن السمع إذا ورد عليه ما قدمه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مبه وثقل عليه وعيه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً ، أو جلل لطيفاً أو لطف جليلاً أصغى إليه ودعاه ، واستحسنه السامع واجتباها (١) .

وهذه النظرة لا تنكر أن الأديب يصنع أثره بروحه على أن تكون هذا الروح وسيطاً شفافاً لخيوط الحياة الإنسانية ، لعل الشاعر يوصل إلينا من خلالها بخارب ومعاني إنسانية ، فالنموذج الأدبي لا يكون نموذجاً خالداً إلا إذا احتوى على المعاني الإنسانية وأحسننا أنه لا يزيد في ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية وأنه يصدر حقاً عن منبع الحياة العميق فينا فيؤسكد وجودنا ووصلتنا بالكون وعلاقاته وضروراته .

والنشاط الروحي في الشعر ذلك الذي تحده الاستعارة وغيرها من صوره أمر لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان ينسى تماماً ساعتئذ أن له جسداً ، إنه نوع من الاختلال الذي يحدث في توازن الجسد والعقل ، ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكيف مشاعره الذاتية مع العالم

الطبيعى الخارجى (١) .

والشعر فى أدق معانيه نشاط إنسانى يخضع عليه الشاعر من عواطفه وإحساساته ووعيه وآماله وآلامه ومخاوفه بما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلال صورته أن يرضى نفسه كما يرضى الآخرون ومن هنا كان المضمون فى الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالاً وثيقاً ، ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لها ، وأن يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصيلة ونابعاً من قلب الشاعر وعمق عاطفته .

من هنا فكل شعر جيد يعد فيضاً تلقائياً للشاعر قوية ذاتية فيها يختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف وعواطفه خاصة تكيفها أفكاره ليخرج التجربة التى تتمتع بالعشق الإنسانى فيبرز منها الشعر ومن هنا فإن تفصيلات الصورة الاستعارية قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بهناصرها الذاتية من هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

بل إن هذه الفكر قد تكون أساساً لاحتياج الشاعر بشكل ضرورى وملح إلى الصور الفنية وأولها وأولها الاستعارة ، إذ إن التعبير المباشر ، ليس تعبيراً شعرياً ، وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مآثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز ، والتناقض بين مصور الرموز لا يعنى فسادها بل على العكس ربما أكسبها قوة ، ذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو

(١) Stephen Spender : The making of a Poem P47

والاستعارة على وجه الخصوص لما لها من قيمة فحسناها فى فصل سابق .

منفردة بلون واحد من الإحساس (١) .

فالتجربة فيها من العنصر الخيال ما يتضمنه العمل الفني لتصير تجربة كلية شاملة بحيث يمتلك المتلقي من القدرة ما يساعده على فهمها فالفهم على السواء مهمة معقدة وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة في ذاتها ، وان كان كل منها يؤدي إلى المرحلة التالية لها ، والمتذوق المتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ في هذا الشيء المركب بالقدر الكافي - لوتيز العمل الفني بجودته للحصول على شيء له قيمته (٢)

وبعد فهل استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تحقق هذه المقولة التي قدمناها ، أو بمعنى آخر هل الاستعارة الجاهلية تذاق حقيقة لذات الشاعر الجاهل كما كانت تذاقاً طبيعياً لبيته ؟ أو بمعنى ثالث ، هل تمكنت من التعبير عن تجربة الشاعر الجاهل بحيث أصبحت أداة فعالة في توصيل معانيه وعواطفه ؟ ذلك ما يمكن الاجابة عنه من خلال تطيلنا لنماذج شعرية كان للاستعارة الجاهلية فيها دور أساسي لا ينكر أثره .

يقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأزواع الموم لبيتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلي	يصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيا لك من ليل كان نجومه	بكل مغار القتل شدت يذبل

(١) الأسس الجمالية ٢٥٢ / ٢٥٣

(٢) كوله نهود : مبادئ الفن ٣٨٦

كان الأثر علق في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل (١)
هذه الصورة التي رسمها الشاعر ليل ليست مجرد صورة حرفية أمينة له ؛
لكنها ليل الشاعر الطويل المليء بالهموم ، إن ضخامة الهموم التي يعانيها
الشاعر هي التي حولت الليل فجعلته كموج البحر ، ومن خلال صورة الجمل
الذي تملأ بصلبه وأردف أعجازه وناء بكلكله - وقد استعير الليل - نحس
بثقل الهموم على نفس الشاعر و كيف أنها انتشرت وامتدت في كل زاوية من
زوايا نفسه في اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح ،
وبمعنى آخر : -

الشاعر يعرض علينا لوحته التصويرية الرامزة ، فيستخدم خياله الشعري
في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها ، والنسamy بها ليخرج بخلق جديد
فليل الشاعر ليل شديد السواد متراكم الظلمة ، كموج البحر في تابعه اللانهاي
إن تلك الأمواج في تابعها هذا هي التي أعطت أمراً القيس هذا الإحساس
العميق بطول الليل ، إننا لا نحس معه هذا الخسب ، بل نشعر أيضاً أن
تلك الهموم تكالب عليه الواحدة تلو الأخرى بحيث لا يستطيع أن يبعدها
عن فكره وقلبه .

ولذا كان البحر عنصراً من العناصر التي ركب بها امرؤ القيس صورته
التشبيهية هذه بحيث كان رمزاً لقوة مهيمنة مخيفة لأنه ليس من مرثياته ، فهناك
صورة أخرى رامزة ، يستعيرها الشاعر ليل ، فالليل في مضيه إلى ما لا نهاية
كتلك الناقة الضخمة وقد همت بالقيام وهي في حركتها تلك إنما تركز على

رجليها الأماميتين وصدرها وتنهض برجليها الخلفيتين وعجزها ، فتقلها كله على هذا الصدر ، وهو ثقل نحسه حين يتقدم الليل فيزيد ثقل الهموم التي تتغلغل في أعماق نفسه ، و كأن هذا الثقل واقع على صدره مما دفعه إلى الاستصراخ بالليل كي يشجلى بالهموم كي تنزاح ، ولكنه يدرك أنه استصراخ اليأس الذي يعلم أن هموم الليل لن يحوها الصباح ، فهو مهموم في كليهما ورغم ذلك فما زال متشبثاً بالإصباح وما يمكن أن يحمله إليه من أمل ، وينتقل الشاعر نقلة أخرى لقد أدرك أن الليل لن ينتهى فأحس وكأن نجومه قد ربطت بحبال شديدة في هذا الجبل وهي صور قطعينا مدى الضيق الذي يشمر به من طول الليل وكأن تلك النجوم باقية أبداً .

لقد نجح الشاعر في أن يجعل نفسه عنصراً من عناصر الصورة ، بل هو البعد الرئيسي فيها ، تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه ، كما كان دقيقاً في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية .

إن قوة الشاعر قد تجلت في إطار هذا الخيال الاستعارى ، في تجسيده أفكاره التجريدية وخواطره النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية ، بحيث استطاع أن يربط بين الطبيعة وحالته النفسية ، وبمعنى آخر :-

إن أفكاره وهمومه جاثمة على صدره جثوم ذلك البعير ، وهي لا تكاد تنتهى ، الشاعر يربط بين عناصر الصورة جميعاً ، فالليل والحيوان والهموم شيء واحد ، فالهموم طويلة طول الليل ، والليل جاثم على صدره جثوم ذلك البعير (المستعار) وطول الليل وثقله المحسوس هذا ، يعطينا بعداً ثالثاً وهو معاناة شاعرنا من وطأة الهموم المتكاثرة عليه .

الليل هنا رمز وكذا الناقة رمز آخر . كلاهما يعبر عن الخوف والحزن
وبقدر ما يتخذها الشاعر وسيلة لإبراز هذا الشعور بقدر ما يطالعنا من خلال
استخدامها بإحساساته تجاهها ، ومن هنا قال الشاعر لا يلتقط صورته وهو بعيد
عنها وإنما نراه داخل أطرها ، فهو كما قلنا عنصر من عناصرها والمركز الذي
تتجمع أجزاء اللوحة حوله ، والمحور الذي يعطى الصورة مدلولها
الإيحائي والنفسى مما يجعلنا نحس به وبهمومه وكدره النفسى ، فهو يعطى صورة
من نفسه كما يأخذ منها دلالاتها .

الشاعر لم ينجح فى إعطائنا هذا الإحساس بدون عملية التجسيد الحسية التى
طالعنا بها فى استعاراته وتشبيهه ، إنه عندما يصنع ذلك فإنما يعنى حقاً تجربته
فإن كل تجربة خيالية - كما يقول روبين جورج كولونجود ، - تجربة
حسية قد رفعت إلى المستوى الخيالى بوساطة فعل الوعى ، أو أن كل
تجربة خيالية عبارة عن تجربة حسية بالإضافة إلى الوعى بهذه
التجربة (١) .

ويقول كولونجود أيضاً : - « إن هذه المرئيات والمحسوسات تبدو مغمورة
فى انفعال تأمل الشاعر لها ، وهذا يعنى أن عالمه هو لغته ، وما يفصح عنه هو
إفصاح عنه هو ذاته ، أى أن رؤياه الخيالية هى معرفته بذاته (٢) .

ثم إن العنصرين الحسى والانفعالى ليسا متحدين فحسب ، إن بينهما وحدة
تتبع صيغة ذات قوام محدد ، ومن المستطاع تحديد هذه الصيغة بالقول بوجود
سبق للاحساس على الانفعال والسبق هنا لا يعنى وجود أولية فى الزمن فلو كان

(١) روبين جورج كولونجود: انظر مبادئ الفن ٢٨٠

(٢) المرجع نفسه ص ٣٦٢

هذا صحيحاً لكان معنى هذا وجود تجربتين بدلاً من تجربة واحدة ، كما أن هذا السبق ليس مماثلاً للصلة بين العلة والمعلول لأن الأفعال ليس معلولا للاحساس لأنه عنصر متمايز في التجربة .

ومن النماذج التي نعرضها مرثية « أبو ذؤيب الهذلي » (خويارد بن خالد) ، ولد في الجاهلية وأدرك الإسلام ، ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة ، فقد هلك أولاده الخمسة وتعاقب موتهم في سنة واحدة ، فقال : -

أَمِنَ الْمُتُونِ وَرِييَهَا تَوَجُّعُ وَالْدَهْرِ لَيْسَ بِمُعْتَقِبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لَجِسْتُمِ لِكِ شَاحِبًا مِنْذُ ابْتَدَأْتَ وَمِثْلُ مَا لَكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لَجِسْتُكَ لَا يَلَايِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
فَأَجَبْتُهَا : أَمَا لَجِسِي أَزْهًا أَوْ دَى بَنَى مِنْ الْبِلَادِ فَوْدًا عَوَا
أَوْ دَى بَنَى وَأَعْقَبُونِي غَمَّةً بَعْدَ الرِّقَادِ وَعِثْرَةً لَا تَقْلَعُ
سَبَقُوا هَوًى وَأَعْتَقُوا لِهَوَاهُمْ فَتَخَرَّمُوا ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
فَقَبِرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ وَإِخَالٌ إِنِّي لَأَحَقُّ مَسْتَشْبَعُ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بَأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَيَّةُ أَنْشَبَتْ أَنْظَفَارَهَا أَلْفَيْتُ كُلَّ تَيْمَمَةٍ لَا تَنْفَعُ
فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا سَمَيْتُ بِشَوْكِ فَيِّ مَعُورَةٍ تَدْمَعُ
حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءَةٌ بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْشَعُ
وَتَجْلِسُ لِي لِشَاطِئِينَ أَرِيهِمْ أَيْ لَرِبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُضَعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ (١)

(١) ديوان الهذليين ١ ص ٩٣

ومفضليات الضبي قصيدة ١٢٦ ص ٤٢١

هوى هوأى فى لغة هذيل - تخرموا = أخذوا واحدا بعد الآخر .

وهذه الآليات بمضمونها الفكرى والعاطفى وأدائها الفنى تنتمى إلى العصر الجاهلى ، رغم أنها نظمت بعد الهجرة ، نجدها جاهلية ، فى روحها العامة ، وموقفها الفكرى العاطفى من تجارب الحياة وحكم الموت ، وفى موضوعاتها وخيالها التصويرى وثررتها اللفظية وبراكبيها اللغوية، فيما ذهب إليه كثير من النقاد ولقد كن فيها الاستعارة دور لا ينكر أثره بحيث لا نستطيع القول بأنها استخدمت استخداماً خاصاً تتعلق بشئ محدد فى نفس الشاعر ولم يكن استخدامها استخداماً عاماً غير محدد لأنها تتصل بنفس الشاعر وروحه ومشكلته ووجدانه ، ترتبط ببقية الصور الحقيقية والخيالية ، كما أنها لا تنفصل عن الاختيار الدقيق لمخارج الحروف بما يسهم فى إبراز المعنى الشعورى .

مات لابي ذؤيب أولاده الخمسة وتعاقب موتهم فى سنة واحدة مما أثار نفس الشاعر وأقلق مضجعه ، وقف أمام الحقيقة المرة المحزنة ، ووقفت أمامه زوجة تتعجب من شحوب لونه وصفرته ، ولم لا يشحب لونه وتذهب روعته لقد مات من كان يكفيه ضيعته ، وهو لذلك مضجوج المضجع لا يستطيع النوم والراحة ، صار تحت جنبيه مثل قضيب الحجارة ، دموعه لا تنتهى ولا تقلم فلقد مات أبناؤه قبله ، وكان يود لو مات قبلهم ، لا يبقى هكذا يعتصره الحزن ويقتله الأسى بعدم .

وتغلب المرارة نفس الشاعر عندما يطالعنا بقوله : « ولقد حرصت بأن أدافع عنهم ، فهو يتعجب حين يتذكر ما أنفق من جهد فى رعايتهم والحفاظ عليهم فى كل مراحل حياتهم ، يصنع لهم ما يصنع الأب لابنائه « أطعمهم من جوع ، « وآمنهم من خوف » ، وستر أجسادهم من عرى ، وداوى جراحهم ، صنع لهم كل ما يمكن أن يقيم شرور الزمان ، ولكن هذا الجهد كله يتبدد الآن ويضيع هباء ، فما أعجب هذا الحرص وما أمر نتيجته .

بعد ذلك يعود بإذعان يائس وتسليم مرليقول (وإذا المنية أقبلت لا تدفع)
ليربط بين ذلك الصراع النفسى الحزين والضعف المتناهى أمام حقيقة الموت ،
تلك الحقيقة التى هى أقوى من كل حرص ورعاية ، وما أقوى أن جسد
الشاعر الموت فى صورة مخيفة لا يستطيع أحد تجنبها والوقوف أمامها .

وتزداد صورة المنية عنفا وقوة وتجسيدا عندما يردف ذلك باستعارته فى
قوله :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تيممة لا تنفع

فقد شبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشبت مخالبه فى فريسته بحيث
لا تستطيع التخلص منه ، إننا نشعر عند قراءة هذا البيت بقيمة التصوير
والتجسيد بالاستعارة إذ تجعلنا قادرين على رؤية الموقف كما أنها تبعث الإثارة
الوجدانية والنشاط الانفعالى فىنا وما كان للاستعارة أن تشد انتباهنا بقوة إلى
حقيقة الموقف لولا أن بدأ الشاعر ألفاظه الثلاثة المتوالية (أنشبت ، أظفارا ،
ألفت) بحرف الهمزة مبهداً بحرف الهمزة أيضاً فى الكلمة الأولى (إذا) .

والهمزة قد تكون أشد الأصوات العربية جعداً ، لأنها تصدر من أقصى الحلق
وهى أقصى الحروف العربية من هذا المخرج ، ونحن مع الدكتور النويهى الذى يقول
فإذا قرأنا البيت وأعدنا قراءته وأعطينا الهمزة نصيبها من التحقيق والقطع لوجدنا
فى تناليها هكذا تصوير أجيد للغرس الطائر الجارح أو الوحش الكاسر لمخالبه الطويلة
الحادة فى جسم الفريسة ولوجدنا أيضاً جهداً مفضياً يبذله صاحبها دون جدوى
لاستخلاصها من مخالبه القاسية ، إنه إن استخلصها فإنما يستخلصها جثة هامدة .

ثم يصور الشاعر ضياع الجهد المبذول بصوتة أخرى هى تعليق التناغم على الطفل
الصغير دون أن تحجب هذه التناغم عنه القدر المقصود عندما يحل ، ونسائل

لماذا يتحدث أبو فؤاد عن التائب وأولاده المتوفون كبار، والتيسة. كما هو معروف لا تعلق إلا للصغار، وللإجابة نقول مع الدكتور النويهي: إن الآباء والأمهات ينظرون إلى أولادهم على أنهم لا يزالون صبية ضعافاً مما كبروا، يحتاجون إلى الرعاية والحراسة والإرشاد، إن أبا فؤاد لا ينظر إلى صورة أولاده وهم كبار وإنما ترجع ذاكرته إلى مراحل طفولتهم، فهو يتصورهم وهم صغار ضعاف عاجزون عن رفع الخطر المهاجم، والطائر الجارح أو الوحش الكاسر لا يطارده إلا فريسة ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، لذلك نرى صورة التائب في الشطر الثاني غير منفصلة عن الصورة المجازية في الشطر الأول ونحن إذا عدنا إلى قوله: (ولقد حرصت بأن أدافع عنهم) اتضح لنا أن البيتين مرتبطان في موجه واحدة من الذكرى حملته إلى زمن طفولتهم .

بعد ذلك يعود الشاعر إلى تصوير حاله وحزنه وبؤسه فيلتمس تشبيهاً قوياً عنيفاً عن الاستعارة السابقة، ونحن عندما نطالع هذا التشبيه نجد يقف جنباً إلى جنب هذه الاستعارة ليسها معاً في بيان مكونات نفسه المريضة المكرومة ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنتيجة التي آل إليها أمر خطبه الجلل ومصيبته الفادحة .

الشاعر يلجأ إلى تشبيه بسيط من طبيعة حياة البادية، فعينه إذا تغشاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع، كأن شوكة قد أصابت سوادها، ولا ينبغي أن نفوتنا صورة الدمع من عين « عوراء » هكذا - مما يوحي بمنتهى القسوة والبؤس والالام الذي يعاني منه الشاعر في حياته .

ويردف شاعرنا هذه الصورة - وقد كثرت النكبات عليه وتراحت - بتشبيه آخر حيث جعل نفسه حجراً في منطقة المشرق وهو مكان يكثر مرور

الناس به ، وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته شرر
وما هذا الشرر سوى الحرقعة التي تقذح بقلب أبو ذؤيب كلما قرعه خطب من
الخطوب التي توالى عليه وبهذين التشبيهين اللذين أعقبا الاستعارة مرتبطين بها
يبلغ أبو ذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والرتاء لنفسه ،

وفي النهاية لا مفر للشاعر من أن يتجلد ، فالشامتون له بالمرصاد ، والدمر
الذى وقف أمامه عاجزاً فى بداية أبياته لا يستطيع أن يتضعضع أمام أحداثه
أبدأ ، والشاعر يبدأ فى تخفيف وقع الألم الذى سيطر على كيانه كله
بقولته المشهورة :

والنفس راغبةٌ إذا رغبتُها وإذا مُرّده إلى قليلٍ تنفع

ولا يخفى علينا أن هذا الاستسلام مرتبط أصلاً بالصورة المجازية السابقة
التي طالعنا بها خلال أبياته ، فالمنية إذا حلت بفريستها فليس هناك مفر من
الهلاك ، والتبائم حيث لا تنفع مطلقاً .

وهكذا رأينا كيف كانت الاستعارة فى هذه الايات محوراً أساسياً ارتبط
به كل معنى حقيقى وخيالى ، وكل صورة بيانية وغير بيانية وردت معها ، بحيث
لم تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، خضعت لمنطق اللا شعور وأصبحت
رمزاً له بحيث غدت أبلىغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، فبقدر ما هنالك من
أسمى يعتصر قاب الشاعر بقدر ما هنالك من استسلام كامل ، فما حدث لا مفر
منه ، إنه أقوى من أى شيء .

ارتبطت الاستعارة بالموقف كله ونجحت فى إثارة الحس وعبرت عن المعنى
فى أدق جزئياته فى الوقت الذى حسمت فيه كل تماد فى الحزن والألم مما لا طائل
من ورائه ؛ وبمعنى آخر :

استطاع الشاعر أن يبلغ مكانة عالية من التجسيد بوساطة استعارته وبالنسبة
أسهمت مع جاراتها من الصور الأخرى في نقل الإحساس نفسه ، فلم تكن عالماً
قائماً بذاته ، لذلك فإن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسي للتجربة وإن
أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها
« بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذي تحمله الصورة الأخرى ،
وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة
من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد » (١) .

من أجل ذلك قال كولردج :-

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقة للواقع ، ومهما عي
عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور
معيّاراً للعبقريّة الأصليّة حين تشكّلها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول
فيها الكثرة إلى اوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيراً حينما يضاف عليها
الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية » . (٢)

معنى ذلك أن مجهود الشاعر في جمع صورته وفي دقة ملحوظاته يذهب سدى
إذا افتقدت صورته النسيج العاطفي العضوي أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها
التوازن بين الفكر والعاطفة أو ما يسميه (اليوت) بالمعادل العاطفي للفكر .

يقول « اليوت » :-

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي
أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث

(١) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٢٠٣ - ٢٠٤

(٢) كولردج ص ١٦٨

لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية تحقق الوجدان المراد إثارتها ، (١) .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي فإن الذي يتبقى لدينا هو حركة مادية صرفة وألفاظ كاذبة وكلمات لاتبع من الإحساس وبجارات مصطنعة لا تلبس أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يحسن الشاعر تمثيله .

ولقد استطاع الشاعر فيما رأينا أن يربط بين الموضوع وإحساسه ، أو بين الحقيقة الواقعة ووجدانه الذاتي ، فبقدر ما وقع للشاعر من خطوب على قدر ما استطاع الإفصاح عنها ، كان الاستعارة دور كبير في ذلك وبجانبها الصور الأخرى خيالية كانت أم غير خيالية ، ارتبطت جميعا بالموقف العام وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مضمون النسيج الشعوري وما لابس الشاعر من ظروف .

لقد نجح الشاعر بهذا كله في زيادة وعينا بتجربته وتعمقنا لمغزاها وفي الترقى بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف ، ذلك لامتيازها بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة ، والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحي لتجربته ، وعلى وضع قالب فني يحمل فكرته وانفعاله مما يثير نظيرهما في قارىء شعره .

وإذا ذهبنا إلى أبيات قريط بن أنيف العنبري التي يقول فيها : -

لو كنت من مازن لم تستبح أبلى بنو اللقيطة من ذهل بن شيباننا
إذا لقام بنصري معشر مخشن عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
قوم إذا الشره أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدا

لا يسألون أتعابهم حين يندفع بهم في الناباتِ على ما قال برهاننا
لكن قومى وإن كانوا قوى عدد ليسوا من الشرِّ في شيء وإن ههنا
يجزون من مظلم أهل الظلم مغفرة ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كان ربك لم يخلق الخشيتة سواهم من جميع الناس إنسانا
فليتلى بهم قوما إذا ركبوا شددوا الإغارة فرسانا وركبانا (١)

وجدنا الاستعارة في أبيات قريظ بن أنيف الغنبري ، ترتبط ارتباطا وثيقا
بموقف الشاعر وبما يدور في نفسه من صراع بسبب ما يلاقيه من اجتراء عليه ،
فبنو اللقيطة يستبيحون إبله ، ويود لو كان من مازن حتى يخشى الناس بأبنة ،
فهؤلاء لا يستطيع أحد أن يعتدى عليهم لأنهم قوم خشن لا يرضون المهانة والذل
لا يستسلمون للضعف ولا يسمحون للشر أن يقتحم ديارهم مهما كان مخائفه من
الشدة والغلبة ، والشر لا يطالعنا معنى فحسب ، بل يحسم الشاعر صورته في
هيئة وحش ضار ذي نواجذ - على سبيل الاستعارة - ما إن يكشر عن
أنيابه تراه مسرعين لمواجهة والتصدى له ، والشاعر إذ يقرن السرعة بقوة
المواجهة والاستعداد لا يترك السرعة معنى مجردا أيضا ، بل إنه يجعلها أماضا في
استعارته التبعية المتمثلة في الفعل (طاروا) ، وتكتمل هيئة الطيران أيضا عند
عندما يقول زرافات (أى جماعات) ومن لم يستطع اللحاق بالجماعات أسرع
بفردة لمواجهة الخطب في غير تردد أو تلكؤ ، إنها استعاره دقيقة مفصلة محكمة
تعبر بجانب السابقة لها عن منطق القوة والسرعة ، في مواجهة الأحداث الطارئة
التي يمكن أن تلحق أيا من أفراد القبيلة أو أيا من ينتسب إليها ويحتفى فيها
ويندبها لنصرته .

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام (مختصر من شرح العلامة التبريزي) ص ١

والشاعر لا يقف عند هذا الحد من تأكيد عنصر القوة والسرعة ، بل إنه يردف ذلك بصورة حقيقية تقف جنباً إلى جنب الصورة المجازية عندما يقول (لا يسألون أخاهم حين يندبهم . . .) لأنهم ليسوا في حاجة إلى سؤال من استغاث بهم واستصرخهم ، إنه أخوهم ، ولا مجال إذن لأن يقولوا له كيف حدث هذا ، ولماذا ؟ إن ذلك منطق الضعاف والمترددين في نظر الشاعر فشجاعتهم تأبى أن يضيع الوقت فيما لا فائدة من ورائه .

ثم ينتقل بنا الشاعر نقلة مغايرة تماماً لما سبق أن أبان عنه حينما زاه يقارن بين هؤلاء المزيين وقومه الذين لا يستطيعون مواجهة الخطوب مها هانت والشاعر لا يترك الصورة الخيرية هكذا دون أن يضيف إليها من إحساسه ما يشعر بالتهكم والحسرة حينما تعترض بيته جماته الساخرة (وإن كانوا ذوى عدد) ، إنهم يقفرون ظلم من ظلمهم وإساءة من أساء إليهم ، إن سياستهم هذه لا تعجب منطق الشاعر وموقفه ، إن سياسة التسامح اللا محدود سياسة ضعف ولين ، ومن أجل ذلك يبلغ الشاعر أقصى غايات التهكم اللاذع عندما يطالعنا بصورته التشبيهية :

كان ربك لم يخلق لخشيته سواهم من جميع الناس انسانا
وكأنه أراد المقابلة بين من تحدث عنهم في البداية مشيداً بعظمتهم وقوتهم
وشجاعتهم من بنى مازن وبين قومه الذين أفرطوا في الملاينة والمصانعة مما أضعف
مكاتهم وكانت النتيجة أن تمنى انتسابه لغيرهم من الأقوياء .

وهكذا نجح الشاعر في تصوير موقفين متباينين ، الموقف الأول ، موقف القوة ، عبر عنه باستعارتين ارتبطتا بما حولها من صور حقيقية سابقة وتالية ، والموقف الثاني موقف اللين والتهاون في الحق ، عبر عنه بالشبهة التهكمية وبالتالي

كشف الشاعر عن حقيقة ما بين المنهجين من مغايرة، مما أبان تبعا لذلك عن موقفه منها ومدى ما انطبع في نفسه تجاهها .

وفي النهاية نستطيع أن نقول : إن الشاعر تمكن بصورة هذه أن يتقن العبارة عن تجربته وهي تجربة إنسانية ، صورت مشكلته وما اضطرب في نفسه وحياته من متاعب، ومسررات وعزاء وأمان ، لذلك سمت أبياته إلى الفروة الفنية العالية ، ولم تبلغ ذلك إلا لكونها تنفيسا صادقا ملتبها وتصويرا مخلصا وفيها لحياته ونفسيته بكل ما فيها من محاسن ومساوىء وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية .

هذه الصلة التي تحدث عنها في نظر الدكتور محمد النويهي ، تكاد تعم الأدب الجاهلي كله ، وهي التي اكتسبت هذا الشعر جماله الفني الفريد ، ثم هي التي استلزمت لهذا الشعر أن يبطل مضمونه وأداؤه بانقراض أهله ، (١) .

وعلى ذلك نقول : إن الاستعارة لم تكن حينئذ مجرد متعة وملهاة ولا محض رفاهية ، بل كانت ضرورة لازمة أشد لزوم لأدبهم ونفسياتهم وما يحول فيها من آلام وآمال ، ولا يخفى علينا اعتماد صور شاعرنا على محسوسات البيئة ، وإن هذا الأساس مهم في التمثيل الحسي للتجربة التي عاناها ، ولقد استطاعت هذه الصور أن تنصهر جميعا في بوتقة الفن ، فلم تتناثر في الأبيات تناثرا يضعفها ولم يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوي، ملتحم الأجزاء .

(١) الدكتور محمد النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ص ٢٠

ولذا ذهبنا إلى «سويد بن أبي كاهل الشكري» في قصيدته التي نسوق منها
هذه الآيات والتي يقول فيها :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلتنا الحبل منها ما اتسع
حرة تجلو شتينا واضحا كشمع الشمس في الغيم ساطع
صقلته بقصيب ناضر من أراك طيب حتى تصنع
أيض اللون لذيذا طعمه طيب الريق إذا الريق خدع
.....

ميسج الشوق خيال زائر من حبيب خفي فيه قدع
شاحط جاز إلى أرحلنا وعصب الغاب طروقاً لم يرع
وكذاك الحب ما أشجته يركب الهول ويعصى من وزع
فأبت الليل ما أرقده وبعثني إذا نجم طلوع
يسحب الليل نجوماً مظلماً فتواليها بطيئات التبع
ويزجها على إبطائها مغرب اللون إذا اللون انقشع
فدعاني حب سلمي بعد ما ذهب الجدة مني والريع (١)

وجدناه يجعل الاستعارة مفتاح شعره الذي يتحدث فيه عن حبيته سلمي ،
حينما يستعير الحبل لوده وحبه وصلته بها ، ولماذا الحبل دون غيره ؟ لأنه مرفق

(١) المفضليات قصيدة رقم ٤٠

الصقل - الجلاء - ناضر : ناعم والخفر : الحياء

القدع - الرد والكف والاراد أنها تكف نفسها عما يشينها

ظلمة - عرجاء - لم يرع - لم يفزع طروقاً - المجيء ليلاً

الريع - يسكون الياء والفتح ضرورة - أول الشباب والجدة جنة الشباب

حيوى من مرافق البيئة يجلب بوساطته الماء من البشر، هذا الماء الذى يعز وجوده أحيانا فى بيئته الضحراوية القاسية ، ثم إنه أداة اعتقال جملة أو ناقته ، فيه يكون قيدها ، وإن أراد حركتها ألقاه على غاربها ، ولا غنى أن الحبلى يعد لدى الجاهلى مادة من المواد التى يبنى بها منزله ، فبالحبلى تربط الحيمة ويستقر هيكلها .

لم يجد الشاعر وسيلة من وسائل التعبير عن قوة الصلة ومثانة الود غير الحبلى، لأنه الحبلى وليس أى حبلى ، أى أنه الحب الخاص بها والود المتبادل بينهما ، لأنها صورة استعارية حسية تنصدر الآيات لتعطى انطبعا كاملا عن امتداد وعمق وقوة عاطفة الشاعر ، إن هذا العمق كامن فى قوله (بسطت) فبقدر ما أعطته من حب بادها إياه بكل ما استطاع ، ولا أظن أن هناك صورة محسوسة غير هذه الصورة يمكنها أن تعطينا انطبعا كاملا عن هذا التبادل العاطفى الذى وصل إلى هذا الحد من البسط ، إنها صورة توحى بالتكرار ، فكلمة بسطت رابعة حبها له كالم بادها هذا الحب بأقصى طاقته ، وبشكل ما أوتى من قوة الحب والود والمشاعر ، أى إن هذا البسط يوحى برحابة الحب والود المتبادلين، هذه الرحابة التى تنسع كلما طال الحبلى ، إننا لا نشك فى أن هذه الاستعارة ارتبطت بما تلاها من صور تعبر عن الشاعر ومواقفه وحركاته النفسية ، فكل ما تلاها من صور مجازية وغير مجازية ارتبط بمحورها وسار فى فلك قوتها وعمقها ، وامتد امتداد معناها ، لذلك فليس غريبا أن يخصص الشاعر حبه ، ذلك الحب الذى أخذ طريقه إلى سلمى ، يركب فى سبيل الوصول إليها كل هول ويحتاز كل مخاطر الطريق . وهو عندما يخاطر بالمخاطرة شديدة عنيفة عتف ما فى نفسه من عاطفة نحوها ، أعلنت عنها وعن مواصفاتها استعارته التى تصدرت الآيات . الشاعر يبيت ليله مفزعا مقضوض المضجع ، وكيف ينام إذن ، وقد سارقه خيال

سلى الذى زاره ليلا ، لذلك قليله طويل مع طول همومه بسبب بعده عنها وكيف عبر الشاعر عن أرقه هذا ؟ إنه مصر على بيان المدى الذى وصل إليه هذا الأرق ، لذا يطالعنا بالاستعارة تفيد هذه المعاناة ، فالنجوم بطيئات فى سيرها كأنها إنسان أعرج ، يسحب إنسان آخر . ومن هذا الإنسان ؟ إنه الليل ، ولا يخفى علينا ما فى كلمة يسحب من دلالة تشعرنا بمزيد من البطء فى حركة النجوم العرجاء ، وماذا عن الصبح ؟ إنه هو الآخر . وق النجوم برفق فسكانه - أى الصبح - لا يريد أن ينكشف ضوءه وكان الأولى به أن يزيل نجوم ليله سريعا ليحل محلها ضوء الشمس ونورها ، رحة بالشاعر الذى ينتظر النور لتزاح عنه الهموم ويسلك طريقه إلى جيبته .

إن الصبح فى هذه الصورة متأمر مع الليل فكلاهما يحاول أن يزيد من آلام الشاعر تلك الآلام التى آثارها ذلك الخيال الزائر .

إذن فالليل والنجوم ، والصبح عناصر مجسدة فى الصور الاستعارية تزيد من كرب الشاعر وثقل الهموم التى تنتابه بالإضافة إلى أنها تسهم فى إبراز هذه الانفعالات ، ومن هنا أضحت الاستعارة كشفا نفسيا ووسيلة من وسائل التعبير عن عمق وجدان الشاعر ، يستخدم فى سبيلها عناصر تجتمع معا فى وعاء الصورة الاستعارية رغم اختلافها فى الواقع .

وجدير بالذكر أن صورة الليل الثقيل الطويل المملوء بالهموم هنا تختلف فى عناصر تكوينها وحركتها عن صورة الليل لدى امرئ القيس فى أبياته التى حللناها فى السابق فعلى الرغم من أن المعنى واحد إلا أن لكل شاعر طريقته الخاصة فى صياغة ما انطبع فى مخيلته وجمال فى خاطره ، لقد نجح الشاعر بالتأكيد فى أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن استخدامه من صور شعرية استعارية .

أما الأعشى « ميهون بن قيس » ، في قصيدة له يمدح فيها إياس بن قبيصة
ويخاطب أعداءه أو بعض رعيته عن كان يلي عليهم ، وقد كان مريضاً فجرأهم
مرضه عليه ، فهو يقول لهم إنه جدير أن ينكل بهم إن أبل من مرضه :

حلفت لكم على ما قد نعيم برأس العين إن نفَضَ السَّقَامَا
ليَلْتَمِسْنَ بِـلَادَكُمْ بِمَجْرٍ بِشِيرٍ بِكُلِّ بِلْقَعَةٍ قَتَامَا
.....

يقود الموت يهديه إياس على جرداء تستوفي الحزاما
تبارى ظل مطرد نمرٍ إذا ما همزاً أرعش واستقاما
إذا ما عاجزٌ رثت قواه رأى وطفء الفِراش له فسنا
كفاه الحرب إذ لفتح إياس فأعلى عن نمارقه فقاما
إذا ما سار نحو بلاد قوم أزارهم المنية والحماما
روح جياذه مثل السعال حوافرهم تهتضم السلا
كصدر السيف أخاصه صال إذا ما همز مشهوراً حساماً (١)

الأعشى يمدح « إياس » ، ويحذر المتردين من عاقبة بطشه ، وصورة الحقيقية
مرآة ذلك ولكن بجانبها الصور المجازية الاستعارية تعبر عن الموقف بطريقتها
الخاصة التي تعتمد على الخيال الجميل الذي يعطى المعنى قوة ، فالسقام في البيت

(١) ديوان الأعشى قصيدة رقم ٢٩ البلقعة : الأرض القفر - يديه : يرشده
مضطرد - مستقيم - ممر صلب - النمارق : جمع نمرقه بضم النون والراء وهي
الوسادة الصغيرة يتكأ عليها . فأعلى عن نمارقه : نزل عنها - روح : تعود آخر
النهار إلى عالي : الفول (بكسر السين) السلعة : بفتح ثم كسر : الحجارة ،
وصدر الشيء أعلاه .

الأول مما ينقض فكأنه غبار أو حرن يحول بين إياس ونشاطه لإخماد هذه الفتن الموزعة من حوله ، والشاعر يحلف أن إياسا لن يسكت عن هذا التمرد ، وماذا سيصنع إذن ؟ سيقود جيشه لتأديب هؤلاء ، والشاعر لا يترك الجيش باديء ذي بدء مجرد قوة محاربة ، لا ... إن هذا الجيش هو الموت نفسه (على سبيل الاستعارة التصريحية) ، وليس هذا فحسب ، بل إن إياسا سيهديه ويحركه في اتجاه الأماكن التي يريد الانتقام من أصحابها ، ذلك كله وإياس راكب فرسا جريدا ، يملك جنديها العظمين حزام السرج ، وفي يده رمح المستقيم (المطرود) الصلب المصقول (الممر) الذي يبارى ظله الفرس التي يركبها ، وفي هذه المباراة (وهي صورة استعارية تجسد الظل وتبعث فيه الحياة) ما يشعرنا بالسرعة الشديدة للفارس وفرسه وأدوات حربه الباطشة ، إنها صورة حركية دقيقة طريفة أسهمت الاستعارة في بيان دقائقها ووضعها في دائرة العقل والنخيلة ، وتزداد طرافتها عندما يصور الشاعر اهتزازات وذبذبات هذا الرمح بصورة المرتعش مما يدلنا على استقامته وطوله وشدته ، إنها صورة الفارس القوي المغوار تلك التي تتفق مع مهمته الكبيرة في قيادة الموت .

بعد ذلك يتحدث الشاعر عن مرض إياس ، قائلا : وفي الوقت الذي تبلى فيه قوة العاجز ويلتذ لن الفراش الناعم ، فالجرب تكفيه لكي يخف عن الوسائد ويقوم لمواجهة غاراتها ، إن الشاعر لا يعبر عن ضعف القوة بعبارة مجردة عن الخيال ، بل إنه يشبه القوة بجمل رثيث على سبيل الاستعارة المكتنية وأيضا الحرب هاجت بعد سكون تشبه الناقة اللاقح مما يجسد لنا صورة الحرب النائرة الكاسرة ، إن الشاعر من خلال هاتين الصورتين حريص على أن يجعل بمدوحه مستمدا قوته - بعد أن رثت - من قوة الحرب بعد أن هاجت وبدأت رحاها تدور ، فالجرب بمثابة دواء له مما يجعله ينشط للقاء أعدائه ، وهكذا بدأت

الصور الاستعارية عنصرا مهما وجزءا لا ينفصل عن التجربة الشعرية معبرة عنها مؤكدة أطرافها ، كل ذلك في إطار خيالي جميل .

وفي النهاية نقول :

لقد أضحت الاستعارة الجاهلية قطاعا من نفس الشاعر ، تعزز حاله ، وتنسجم معها ، وتلتصق بها ، اعتمدت على المحسوسات التي كانت حوله ، ولكنها محسوسات غير صماء ولا بكاء ، إنها محسوسات تتحدث عن وجوده ، وعن انفعاله وتعزز وجدانه ، ولقد كان للتجسيم كما قلنا دور في ذلك ، إذ ناظر الشعراء الجاهليون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، فعلوا كما يفعل الرومانتيكيون الآن فهم يرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم .

أصبحت الاستعارة الجاهلية في هذا الإطار الذاتي رمزا ، والرمز تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر ، والآخر خفي ، أما الظاهر فهو عالم الحس كما رأينا ، وأما الخفي فهو عالم النفس والاشعور ، ويعترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي ، المتمثل في البيئة وهو المنهل العذب الذي يصدر منه الرمز ، والمنهل الثقافي : وهو ما في المجتمع من أساطير وتقاليد اجتماعية وهو قومي في طبيعته ، فلكل قوم ثقافتهم الموروثة ، والشاعر يعترف من هذا الموروث ما شاء .

والرمز تبعاً لذلك مفهومان ، أولهما : « هو أن ينوب شيء عن آخر أو يوحى بشيء آخر » (١) فإذا تشابه شيان أحدهما مادي والآخر غير مادي أو كان الأول عضويا محسوسا ، وكان الثاني معنويا عقليا ، فإن المادي يضحى رمزا

(١) ويليك وارين نظرية الأدب ٩٣ ،

للمعنوى ، (١) .

والرمز في هذا المعنى قريب من الاستعارة التصريحية التي يحذف منها المشبه
أو الطرف الأول ، يقول بيتي ، Beaty ، وماتشيت ، Matchett ، :

« الرمز استعارة ينوب فيها الطرف الثاني عن الطرف الأول ، (٢) .

ونعود فنقول : إن التكرار الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق هو الذي
يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخيلية ، فإذا ما كرر الشاعر
صورا معينة أو استعارات بذاتها ، فإن تلك الصور أو الاستعارات تضحى رموزا
خاصة به ، ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر
الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط ، وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به
إذا كثرت دأدهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

وعلى سبيل المثال وكما سبق القول ، إن الناقة عدت في الصور الاستعارية
الجاهلية رمزا للإرادة والقوة ، ورمزا للسلوى ، ورمزا للحياة كلها خيرا وشرها
مما يجعلنا نؤكد أن العلاقة في الاستعارة بين المشبه والمشبه به علاقة معنوية ذات
هدف ومغزى ، وتبعا للوظيفة الذاتية للصورة الاستعارية تمايزت صنعها
فبمقتضاها أصبح الجاهليون يهرون في شعرهم عن وحيمهم الفردي وعن ذواتهم ،
لأنهم يحتاجون إلى أنفسهم للتعبير عن الأثر النفسى الناتج من رؤية المشبه قدر
ما يحتاجون إلى خبرتهم ومهارتهم ودربتهم على العملية الاستعارية .

Prescot The Poetic Mind p 222.

(١)

Beaty and Matchett Poetry from Statement to meaning p. 237 (٢)

الفصل الثالث

الاستعارة في النثر الجاهلي

سبق أن تعرضنا للحديث عن الاستعارة التمثيلية (المركبة) (١) صدد بياننا أنواع الاستعارة ، وفي هذا الفصل نتحدث عن الاستعارة التمثيلية الجاهلية فنا مرتبطا بمجتمعها ونفسية قائلها ووسيلة من وسائل التعرف على بعض جوانب صفاته وقيمه وأخلاقه وبيئته .

وجدير بالذكر أن نشأة هذا النوع من المجاز قد اقترنت بالأساطير والحياة الدينية ، والأساطير منبع مهم وأساس للمجاز ، وربما كانت الصورة المجازية عبارة عن أساطير مركزة متطورة ، وكانت الشعوب البدائية تؤمن بهذه المجازات إيمانها بالأساطير وتعتقد أنها حدثت فعلا ، يقول في ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين : « فقد وصف الساميون آلهتهم بصور رمزية أو طبيعية فخلعوا عليها رموزا تعبر عن مشاعرهم نحوها ، وأكثر البابليون من تصوير الكوكب بالرموز الخطية واللغوية ، ولا تزال آثار ذلك فيما ورثه العرب من كتب الحكمة القديمة ، فصوروا الشمس بصورة امرأة قائمة على عجلة تجرها أربعة أفراس في يدها اليمنى امرأة ، وفي اليسرى على صدرها مقرعة ، وصوروا زحل بصورة رجل وجهه وجه غراب ورجلاه رجلا جمل قاعد على كرسي وفي يده اليمنى عصا وفي كفه اليسرى حربة .. » (٢)

(١) عد لحديثنا عن أنواع الاستعارة

(١) ، (٣) د . عبد المجيد عابدين الأمثال في النثر العربي القديم ، ص ١٧

ويقول الدكتور عابدين في موضع آخر : « إن الناطق القديم كان ينظر إلى الصور المجازية كما نظر إلى « التمثال » يصطنعها لأغراض دينية وسحرية ، وإذا كنا نعد البلاغة نوعا من السحر على سبيل المجاز ، فقد كان القدماء يرون ذلك حقيقة يؤمنون بها أشد الإيمان ، فالكلمات لم تكن مجرد علامات لا خطر لها بل كان لها قيمة سحرية هي التي تفسر قوة الرقى واللعنات » .

وبوجه عام أثر الساميون استخدام لغة المجاز إلى حد استرعى أنظار جميع الباحثين قديما وحديثا كما قدروا إلى حد كبير برهان الحكمة الذي يتجلى في التعبير المجازي عن الأفكار العويصة ومن نقاد العرب من لا حظ هذه الظاهرة في كلام العرب ، فمن ذلك قول أبي هلال : « وأكثر كلام العرب محمول على الاستعارة وأجوده أحسنه استعارة » (١) .

ذاعت الأمثال وانتشرت بين عرب الجاهلية ، ولعل من أسباب ذلك فيما أرى ميل العرب إلى القول الذي هو جمل غايتهم ونهاية أملهم ، ولما كانت الاستعارة التمثيلية في قالب موجز بليغ ولفظ محكم رصين يعطينا واسع المعاني في قليل التركيب سهل بذلك حفظها وخف على اللسان نطقها وامتزجت بسويداء قلوبهم ، ومن الأسباب أيضا أن المثل يوافق مزاجهم العقلي وهو النظر الجزئي الذي لا يحتاج فلسفة ولا بحثا عميقا معقدا وإنما يتطلب تجربة محلية ، ومما يرتبط بهذا من أسباب أن الأمثال كانت ديوانا للحوادث التي قد تكون لهم أو عليهم ، وهم يسمعون لها ويحفظون كل ما يقال فيها دن تغيير تخليدا لما أثرهم وحفظا لحوادثهم وأيامهم ، وما أيام العرب وما كان فيها من حروب طاحنة عنا ببعيدة فقد ضربوا بها الأمثال إحياء لها وتذكيرا لآلامها ونتائجها ، فقالوا : (أشأم من

البسوس) ، والبسوس جارة د جداس بن مرة ، ولها كانت الناقة التي قتل من جرائها كليب بن وائل فقامت الحرب بين بكر وتغلب أربعين سنة وسيبها البسوس فسميت الحرب باسمها (١) .

وكما جمعت تلك الاستعارات التمثيلية حوادث العرب وأيامهم جمعت كذلك صفاتهم المحمودة وأخلاقهم الفاضلة ، فقد ضربوا الأمثال بسمحاء الرجال وأجوادهم لدفع الأبناء إلى كريم الخلال وحضهم على التمسك بجميل الحصال ، فقالوا :
« أسخى من حاتم ، ، و « أوفى من السموم ، و « أحلم من الأحنف ، (٢) .

وبوجه عام صورت الاستمارة التمثيلية حال الأمة التي نبعت منها تصويرا يعم جميع مناحي حياتها من حضارة وعلوم ومعارف وعادات وطبائع مستخدمين في صياغتها وتمثلها مواد البيئة جامدة كانت أو متحركة ، مينة أو حية ، فقد ضربوا الأمثال بصفات الحيوان فقالوا : -

(أحذر من غراب) ، وذلك أنهم يحكون في رموزهم أن الغراب قال لابنه يا بني إذا رميت فتلوص ، أي (تلوت) ، فقال يا أبت إني أتلوص قبل أن أرمى (٣) .

وقالوا : (أبعد من عقاب ملاح) ، وملاح اسم هضبة وقيل اسم الصحراء ، وإنما قالوا ذلك لأن عقاب الصحراء أبعد وأسرع من عقاب الجبال (٤) .

(١) أمثال الميداني ١ - رقم ٢١٢٨

(٢) أمثال الميداني ١ - رقم ٤٤٣٢ ، ١١٧٩

(٣) السابق ١ - رقم ١٢٠٣

(٤) السابق ١ - رقم ٥٧٧

وقالوا : «أطيش من فراشة» ، و «أحق من نعامة» ، و «أصول من جمل» ، (١) .

وليس أدل على عبارتهم بالاستعانة التمثيلية عن الطبائع من قولهم : (جاء على حاجبه صوفة) ، وفيه تصوير مؤثر وموح بالإضافة إلى أنه تصوير سريع خاطف ، وذلك عندما نستحضر هيئة رجل قد انقلب إلى أهله مغلوبا منهزما على وجهه علامات الانكسار والذلة ، فهو مطرق يحاول أن يخفي وجهه عن الناس ، يتمنى أن يحجب عينيه بصوفة حتى لا يرى أحدا ولا يراه أحد . (٢)

وقولهم : (جاء كخاصي العير) ونحن إذا تمعنا في قراءة هذا المثل فإننا نتمثل شخصا فيه طبيعة الحياء أو لعله صنع جرما شنيعا ، أنكره الناس عليه ، وأنزله هو على نفسه ، فأصابه استحياء شديد ، فهو مشغول بما صنع يود أن يتوارى من الناس فمثله كمثل خاصي العير وهو يطرق رأسه عند الخصاص يتأمل كيف يصنع ، وهذا عمل قبيح عند سواد الناس ويستحي من صنعه القوم (٣) .

كما نراهم يرسمون صورة صادقة للآحق قنم عن طبعه وخلقه وما يتسم به من صفات الحماسة التي لا تغارقه ولا تزيده معاملة الناس ولا مكابدة الأيام والليالي إلا حماقة وجهلا ، فقالوا : (نأطة مدت بماء) ، أي حماة منتنة أصابها الماء فازداد فسادها واشتد ننتها (٤) .

(١) أمثال الميداني

(٢) العسكري جمهرة الأمثال ١ - ٢١٠

(٣) أمثال الميداني - ١ رقم ٨٦٤

(٤) السابق - ١ رقم ٧٧٣

وهذا شخص ساذج مغرور يتيه بفضائل نفسه دون أن يقيسها بفضائل غيره ، فمثله كمثل من يحس — رى فرسه بالمكان الخالى الذى لا سباق فيه فيسر بما يرى من سرعته دون أن يقرنه بغيره ليتبين نقصه ، فيقال فيه على سبيل الاستعارة : —

(كل مجر في الخلاء يسر) (١) .

وفى المكر والخلافة والمخادعة قالوا : (قتل فى ذروته) (٢) ، وعن خلف الوعد قالوا : (ما وعده إلا برق خلب) (٣) ، وقالوا : (ما وعده إلا وعد عرقوب) وهو رجل من العماليق أتاه أخوه يسأله لاحتياجه فقال : إذا أطلعت هذه النخلة فلك طلعتها ، فأتاه للعدة ، فقال : دعها حتى تصير بلحا ، فلما أبلحت ، قال دعها حتى تصير رطباً ، فلما أرطبت ، قال : دعها حتى تصير تمراً ، فلما أثمرت عمد إليها عرقوب فجزها ولم يعط أخاه شيئاً ، فصارت مثلاً فى الخلف ، قال الأعشى : —

وعدت وكان الخلف منك — جية مواعيد عرقوب أخاه يثرب (٤)

ومثله قولهم : (حلوبة تشمل ولا تصرّح) ، فالحلوبة الناقة التى تحلب لأهل البيت أو للضيف ، وأثملت الناقة إذا كان لبنها أكثر ثمالة من لبن غيرها والثمالة : الرغبة وصرحت إذا كان لبنها صراحاً أى خالصاً ، يضرب للرجل يكثر الوعيد

(١) جمهرة الأمثال ٢ - ١٣٣

(٢) العقد الفريد ٣٨ - ٨٩

(٣) السابق ٣٨ - ٩٠

(٤) أمثال الميدانى ٢٨ - ٤٠٧٠ العقد الفريد : ٣٨ ص ٩٠

والوعد ويقل وفاؤه بهما (١) .

وهذا رجل آخر بخيل ما كره يتخذ حال إعساره حجة في المنع ، فيدعي أنه يمنع لشدة حاجته في الوقت الذي يمنع فيه حتى في حالة اليسر ، فمثله كمثله هذه المرأة التي خلقت شاحبة اللون ، مصفرة الوجه ، فإذا نفست زعمت أن صفرتها من النفاس . أو كتلك التي طبعت على الوجوم والعبوس فإذا أتبع لها أن تبكي زعمت للناس أن عبوسها من البكاء ، فيقولون في ذلك : -

(قبل النفاس كنت مصفرة ، وقبل البكاء كان وجهك عابسا) (٢)

وهذه صورة رجل إذا سئل عن شيء ععم جوابه دائما ، لا يحدد ما يقوله فيقال فيه (أعرض ثوب الملبس) ، فما يقوله من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما يضل اللابس في ثوب فضفاض (٣) .

ولمن يظهر خلاف ما يبطن قالوا : (عينك عبرى والفؤاد في دد) (٤) .

ولمن يهجر صاحبه قالوا : (ترك الظبي ظله) ، والظال هنا الكناس الذي يستظل به في شدة الحر فيأتيه الصائد فيثيره فلا يعود إليه (٥) .

ولمن سبق المتقدم وقد كان متأخرا ، قالوا : (صار الزج قدام السنان) (٦) .

(١) أمثال الميداني ١ - رقم ١١٢٠ (والرغوة مثلثة للراء)

(٢) العسكري جمهرة الأمثال ٢ - ١٢٣

(٣) أمثال الميداني ٢ - رقم ٢٤٤٩

(٤) السابق ٢ - رقم ٢٥٨٧ والدد والددن والدداء اللعب واللهو

(٥) السابق ١ - رقم ٦٠٩

(٦) السابق ١ - رقم ٢١٣١

وان يعيب الناس بما فيه - على سبيل التهكم - قولهم :

(رمتني بدائها وانسلت) (١) .

ولمن يوقع نفسه في هلكة بسبب حماقة وجهله يقولون : -

(حنقها تحمل ضأن بأظلافها)

وأصله أن رجلا وجد شاة ، ولم يكن معه ما يذبجها به فضربت بأظلافها

الأرض فوجد سكيناً فذبجها به (٢) .

ومما يتصل بالطبائع والاختلاق والنفوس أيضا قولهم : (تجوع الحرة

ولا تأكل بشديها) ، ويضرب هذا المثل لترفع الكريم عن خسيس الكسب ،

فالحرة لا تكون ظترا وإن أذاها الجوع (٣) .

وقولهم في الذليل يستعين بأذل منه : (مثقل استعان بذقنه ، وأصله البعير

يحمل عليه الحمل الثقيل فلا يقدر على النهوض به فيعتمد على الأرض بذقنه (٤) .

وقولهم لمن يؤخر الشيء وقت الحاجة إليه (على سبيل التهكم) : ولا عطر بعه

عروس ، (٥) .

(١) السابق - ١ رقم ١٥٢١ الأبيشي : المستطرف في كل فن مستظرف

ص ٢٩ .

(٢) أمثال - ١ رقم ١٠٢١ فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ص ٤٥٦

(٣) السابق - ١ رقم ٦١٩ فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد

البكري ٢٨٩ .

(٤) العقد الفريد - ٣ - ٩٧

(٥) الأبيشي المستظرف من كل فن مستظرف ٢٩ - العقد الفريد - ٣ - ١١٨

وقولهم للمتكافئين في الدماء والمكر : (النبع يقرع بعضه بعضا) (١) .

ومن الواضح الجلي أن مادة هذا الخيال الاستعاري في هذه الصور مستمدة من الحياة العربية ؛ من الحيوان والنبات ، والحوادث والمشاهد ، ووسائل العيش التي ألفها العرب في بيئاتهم ، وقد تزداد هذه الملاحظة إذا أضفنا غير ما سبق - قولهم : (بات بليلة أنقد) ، فهذا شخص أهله أمر ، ف قضى ليلة ساهراً يقلب فكره ويدافع هواجسه فهو لا ينام الليل كالقنفذ (أنقد) (٢) .

وقولهم : (بال حمار فاستبال أحمره) ، وفي هذه الصورة قوم تعاونوا على أمر بالرغم منهم قد دفعتهم الظروف أو التقاليد إلى المعونة دفعا فكان عملهم كحمار يبول فيستدعي عمله الكريه هذا سائر الأحمر أن تبول (٣) .

وقولهم : (على هذا دار القمقم) ، وهذه الصورة تستمد خيالها من عقيدة خرافية شعبية هي خرافة القمقم ، وهي حيلة كان يعملها العرافون والكهان إذا سرق شيء جاموا بقمقم واختالوا حتى دار ، وإذا دار انتهى الأمر وعرفوا السارق وانكشف السر . (٤)

وقولهم في الرجل مهين القدر ، صغير الشأن ، يتناول على آخر عظيم شريف يجتهد في أن يؤثر فيه فلا يقد عليه ، فهو يشبه (عثية تفرم جلدا أمسا) ، أي عثة صغيرة حقيرة تأكل جلدا ناعما ، فلا تؤثر فيه كثيرا ، ولا تنال منه

(١) أمثال الميداني ٢ - رقم ٤٢١٣

(٢) السابق ١ - رقم ٤٧١ (أنقد - القنفذ، معرفة لا تدخله الألف واللام)

(٣) أمثال للميداني : ١ - برقم ٤٧٦

(٤) جمهرة الأمثال ٢ - ٦٨ ، ٦٩

إلا القليل (١).

وهذا رجل يعيش (بين حاذف وقاذف) ، فهو قلق منحوس الطالع ، شاء أن يصيبه الدهر بشئ الكوارث ، فهو لا ينصرف من مكروه إلا إلى مثله (٢) .
ونسبع قولهم : (دب قمله) ، فإذا بهمة اللسعة الخفية تكشف أمام أعيننا عن مشهد غنى هبطت عليه الثروة ، بعد شدة فقر ، فإذا به يزداد بسطة في الجسم وينهدل ويترهل وإذا بالحير الكثير يحيط به من كل مكان ، وإذا بداره تنص بالناهبين والأيبين من الأهل والرواد (٣).

وقولهم : (لطمه لطم المنتقش) يريدون أنه لطمه مرات كما يصنع البعير إذا شاكنه الشوكة ولا يزال يضرب الأرض بيده يروم انتفاشها ، وفي لفظ المنتقش بمفرده صورة موحية كاملة تترقى في خلالها حركات متتابعة (٤)

وأرى رأى الدكتور عبد المجيد عابدين في أن كل صورة من الصور الأربع الأخير تدخل في عنصر التابع الزمني من خلال حركات الحوادث والمواقف ، وفي كل صورة منها لفظ معين على هذا الترقى الزمني كالديب والمجىء والخف والقرم فهذه بمثابة خطوط توضح ملامح الصورة ، فتثبت فيها حركات مناسبة متتابعة (٥)
ومن الأمثال ما يصور حركات قصيرة خاطفة يدور فيها الزمن في نقطة معينة

(١) أمثال الميداني ٢٤٩٤ / ٢

(٢) جمهرة الأمثال : ١٥٠ / ١

(٣) أمثال الميداني ١٠٠ رقم ١٤٠٣

(٤) السابق : ٢٠ رقم ٣٢٨٧

(٥) الأمثال في النثر العربي القديم ط ١ / ١١٠

ويخطو خطوة واحدة ، فمن ذلك قولهم : (برح الخفاء) أى زال (١) ، وقولهم
(فارقه فراقا كصدع الزجاجه (٢) :

ففى المثل الأول تعبير عن زوال السر ووضوح الأمر واكتشاف الخبوء ،
وفى الثانى تمهيم لمعنى الفراق الذى لا اجتماع بعده ، فهو كصدع الزجاجه
لا يجبر ولا يلتئم

وجدير بالذكر أن مادة الخيال التى صيغت منها هذه الاستعارات لا يمكن
أن تقاس بمقاييس أذواقنا المتحضرة ، لأننا إذا فعلنا ذلك ربما لانزوق فى بعض
الأحيان ، لأن كثيرا من عناصر هذه المادة يفتقر إلى صقل وتهذيب ، فمن
الناحية الاجتماعية والخلقية قد ترفض أذواقنا هذه العناصر لما فيها من إفحاش
أو خشونة أو بعد عن مألوف حياتنا كقولهم : (جاء كخاصى العير) ، و (دب
قمله) ، و (بال حمار فاستبال أحمره) ، ومع هذا فإن الصور المجازية فى حد
ذاتها مقبولة لا غبار عليها ، فنحن على حد قول الدكتور عبد المجيد عابدين
نفرق فى حكمنا على هذه الصور بين الجانب الاجتماعى والجانب الفنى (٣).

هذا - ونحن لانتطيع فى دقة تامة أن تميز فى الأمثال بين ما هو بدوى وما
هو حضري وخاصة وأن الأمثال قد شاعت وانتشرت على مر السنين على السنة
هؤلاء وأولئك ؛ وأخص ما اتصل بالحيوانات واتخذ مادته منها ، وأول ما
يتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد الإبل والحيل والمعزى والكلاب ، وأكثر هذه
الحيوانات وأولها ورودا على ألسنتهم فى الأمثال الجميل ، عيرفه أهل الحجر

(١) أمثال الميداني - ١ رقم ٤٦٠

(٢) السابق - ٢ / ٢٧٨٤

(٣) الأمثال فى النثر العربى القديم ط ١ - ١١٢

وأهل البادية، وأدركوا جميعاً أهميته ومزاياه واستوحوا منه معاني كثيرة هي خلاصة تجاربهم في حيواتهم . لذلك نراهم يقولون فيمن تزدرية فأخلف ظنك : (لأنها الإبل بسلامتها) (١) .

ولمن لا يوجد عنده خير : (ما في سنامها هناة) ، أى «شحم وسمن» (٢)
ولمن أسن وبقيت منه بقية يصفح أن يعول عليها : (ناب وقد تقطع الدؤوية) (٣)
واللرجل يفرط مرة في الخير ومرة في الشر فأبلغ في الأمرين غايته (إما خُبت
وإما بركت) (٤) .

ولمن يجمع بين شيئين مكروهين : (إنك لتحدو بجمل ثفال وتتخطى إلى
زلق المراتب) (٥) .

ولمن أصاب مرة وأخطأ مرة (شخب في الإناء وشخب في الأرض) (٦) .
وللملوف يغاث بقضاء حاجته يقولون : (أرغوا لها حوارها تقيّر) ،
فالناقة إذا سمعت رغاء حوارها سكنت وهدأت (٧) .

(١) أمثال الميداني ١ - رقم ٢٥٠

(٢) السابق ٢ - رقم ٣٨١٩

(٣) السابق ٢ - رقم ٤٢٠٣ (والدؤوية : بتشديد الدال والواو والياء الفلاة
تدوى فيها الريح وأيضاً بتخفيف الياء) .

(٤) السابق ١ - رقم ٢٢٧

(٥) أمثال الميداني ١ - رقم ١٩١ (ويقال جمل ثقال إذا كان بطيئاً
ومكان زلق بالفتح للزاي واللام أى دحض) .

(٦) ابن عبد ربه : العقد الفريد ٣ - ٨١

(٧) أمثال الميداني ١ - رقم ١٥٤٨

والرجل يطلب اليك الحاجة فتره ، فيعاود ، فيقولون : أرخت مشاقرها
للعُسرِّ والخلب (١) .

والرجل يكثر الوعيد والوعد ويقل وفاؤه بهما : (حلوبة تشمل ولا تصرِّح) (٢)
ولكننا لم نجد حيوانا صحراويا يكاد يميز الطبقات الدنيا من الأعراب -
فما ذهب إليه الدكتور عبد المجيد عابدين أيضا كحيوان الضب ، وقد عير
أهل الخضر أهل البادية به ؛ وسخر أهل المدينة من الأعراب لا كلهم الضباب ،
وقد أورد الجاحظ عددا من الأمثال التي تتحدث عن الضب أو تستمد صورها
البيانية منه وذلك في كتابه الحيوان (٣) صدد حديثه الطويل عن الضب وأخباره
المعجبة .

فتراهم يقولون للرجل يصنع الخير ولم يكن صنعه من قبل ذلك : (أول ما
أطلع ضب ذنبه) (٤) .

ويقولون لمن لا يدرك ما عنده (إنه لضبٌ كَلْدَة) ، لا يدرك حفرا ولا
يؤخذ مَذَنَبًا (٥) .

ويقولون لمن يتعرض للهلكة : (كل ضب عنده مرداته) ، لأن الضب قليل
الهداية فلا يتخذ جحره إلا عند حمر يكون علامة له فمن قصده فالجحر الذي

(١) أمثال الميداني - ١ رقم ١٥٥٠

(٢) السابق : - ١ رقم ١١٢٠

(٣) الجاحظ الحيوان - ٤ - ٢٧ ، ٢٨ - ٦ - ٥٤ - ٧ - ١٨٤

(٤) أمثال الميداني - ١ رقم ٣٠٤

(٥) السابق - ١ - ٣١٢

رمى به الضب يكون بالقرب منه (١)

ويقولون للرجل يلقي مثله في العلم والدهاء (إن تك ضبا فإنى حمله) (٢)
كما قالو : (فى صدره ضب) أى حقد .

وهناك أيضا من أمثالهم ما يتصل بالضَّبْع ، فيقولون للشئ يتعامله الناس
(ما يخفى هذا على الضبيع) ، وقالوا للسنة المجدة التى تأكل المال (الضبيع)
لأن الضبيع إذا وقعت فى الغنم كانت كثيرة العيب (٣) .

وهناك طائفة من الاستعارات التمثيلية ارتبطت بأهل الزراعة والتجارة
الذين اقتنوا الثروات وامتلات ديارهم بالمصارف والمراعى والنخيل ، وتبع
ذلك نوع من السلوك يميزهم فامتلات نفوسهم بما زخرت به هذه الحياة ، تلك
البيئات بجوانبها الاقتصادية والسلوكية لا بد أن تتجلى فى تلك الأمثال الحجازية
الناجمة من صميمها .

فقالوا : (التمر فى البشر وعلى ظهر الجمل) ، يريدون من عمل عملا كان له
مرجوعه، وأصله أن مناديا كان يقوم فى الجاهلية على أطعم من أطعام المدينة
فينادى التمر فى البشر أى أكلوا من سقى نخلكم فإن من سقى وجد عاقبة
سقيه فى ثمرة (٤) .

وقالوا : (التمرة إلى التمرة تمر) ، ويضرب هذا المثل فى الحث على
الاقتصاد واستصلاح المال وضم الآحاد حتى يحصل الجميع ، وهذا من قول وأحبة

(١) السابق - ٢ برقم ٢٩٩٢

(٢) السابق - ١ برقم ٩١

(٣) أمثال الميداني - ٢ برقم ٣٩٨٤ جهرة الأمثال للمسكرى ١ - ٢٧٥

(٤) السابق - ١ برقم ٦٨٤

ابن الجلاح، سيد يشرب وذلك أنه دخل حائطاً له فرأى ثمرة ساقطة فتناولها
فموتب في ذلك ، فقال هذا القول ، والتقدير الثمرة مضمومة إلى الثمرة تمر ،
يريد أن ضم الآحاد يؤدي إلى الجمع وذلك أن الثمر جنس يدل على الكثرة (١).
وأرى في هذا المثل ما يدلنا على نوع الحياة الاقتصادية التي كان يحياها العرب
والتي اتسمت بوجه عام بالفقر الذي يرجع إلى قسوة البيئة وجفافها أحيانا .

وقالوا . (أصاب ثمرة الغراب) ، ويضرب المثل لمن يظفر بالشئ النفيس
لأن الغراب يختار أجود الثمر . (٢)

وقالوا : (أقرى من حاسى الذهب) ، وهو عبد الله بن جوعان التيمي
سيد مكة في الجاهلية وكان يشرب في إناء من الذهب (٣) .

وقال ، أحيحة بن الجلاح ، سيد يشرب : (إن البيع مرتخص وغال) (٤).
ولمن يفضل أقرانه يضربون له المثل (كل الصيد في جوف الفرا) ، وأصله
أن ثلاثة نفر خرجوا متصيدين فاصطاد أحدهم أرنباً ، والآخر ظلياً ، والثالث
حماراً ، فاستبشر صاحب الأرنب وصاحب الظي بما نالاه ، وتطاولا على الثالث
فقال : دأى الثالث ، (كل الصيد في جوف الفرا) أي هذا الذي رزقت وظفرت به
يشتمل على ما عندكما . وذلك أنه ليس بما يصيده الناس أعظم من الحمار الوحشي
قله النبي عليه الصلاة والسلام لأبي سفيان يتألفه (٥) .

(١) السابق - ١ رقم ٦٨٣ فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ص ٢٨٢

(٢) السابق - ١ رقم ٢١٣٣

(٣) السابق - ٢ - ٢٩٦٣ المسكوى جبهة الأمثال ٢ - ١٢٩

(٤) السابق - ٢ رقم ٤٣

(٥) السابق - ٢ رقم ٣٠١٠

وقالوا : (أقرش من المجبرين) ، وهم هاشم ، وعبد شمس ، ونوفل والمطلب بنو عبد مناف سادوا بعد أبيهم فجبر الله بهم قريشا ، أى لم يسقط لهم نجم فسموا المجبرين (١) .

ونسح قولهم : (أقرى من زاد الركب) ، زعم ابن الأعرابي أن هذا المثل من أمثال قريش ، ضربوه لثلاثة من أجوادهم ، مسافر بن أبي عمرو ابن أمية ، وأبي أمية ابن المغيرة ، والأسود بن المطلب بن أسد بن عبد العزى ، سموا زاد الركب لأنهم كانوا إذا سافروا مع قوم لم يتزودوا معهم (٢) .

وقولهم : (الحديث ذو شجون) (٣) ، ويضرب في الحديث يجر بعضه بعضا ، وقد ورد على لسان ضبة بن أد بن طائفة ، وقد نفرت إبل اه فطلبها ابنه سعد وسعيد فوجدها سعد فردها ومضى سعيد فلقية الحارث بن كعب فأخذ منه برديه وقتله وأخفى خبره على أبيه إلى أن وافى سوق عكاظ فرأى بردى سعيد على الحارث فسأله عنها فأخبره بأنه رآهما على غلام فطلبها منه فأبى فقتله بسيفه فقال ضبة أعطيه انظر إليه فإنى أظنه صارما ، فأعطاه إياه فزه في يده وقال : (الحديث ذو شجون) تم قتله به ، فقيل له أفى الشهر الحرام ؟ ، فقال (سبق السيف العذل) ، ويطلق هذا المثل الثانى على الحديث يتأخر عن مناسبه .

ولم يلبث المحازيون أن خرجوا من بلادهم إلى حيث ميادين السياسة

(١) السابق ٢ - رقم ٢٩٦١ جيزة الأمثال للمسكري (أبي هلال) ٢-١٢٨

(٢) السابق ٢ - رقم ٢٩٦٢

(٣) السابق ١ - برقم

والحرب وما يتطلب ذلك من دهاء وتدبير ، وانعكست هذه الحياة على طائفة من الأمثال نذكر منها قولهم :

(أفلت وانحص الذنب) ، وهذا المثل يروى عن معاوية رضى الله عنه ، أنه أرسل رجلاً من غسان إلى ملك الروم ، وجعله ثلاث ديات أن يفادى بالآذان إذا دخل عليه ، ففعل الغساني ذلك وعند ملك الروم نظارته ، فأهواوا ليقتلوه ، فنهاهم ملكهم ، وقال كنت أظن أن لكم عقولا ، وإنما أراد معاوية أن أقتل هذا غدرأ وهو رسول ، فيفعل مثل ذلك بكل مستأمن ويهدم كل كنيسة ، فجهزه وأكرمه وردده ، فلما رآه معاوية قال : (أفلت وانحص الذنب) . (١)

ويمحى عن عمرو بن العاص قوله : (إذا حككت قرحة أدميتها) ، وقد كان اعتزل الناس في آخر خلافة عثمان بن عفان رضى الله عنه ، فلما بلغه حصرة ثم قتله قال : أنا أبو عبد الله إذا حككت قرحة أدميتها . ويضرب المثل للرجل المصيت بالظنون وإذا ظن فيك أنه قد رأى (٢) :

وهكذا أضحت الاستعارة التمثيلية في صورة هذه الأمثال وغيرها كثير ، أضحت للجاهليين مرآة تتراءى فيها صفحة حياتهم ، وترتبط بخفايا نفوسهم فتكون لساناً صادقاً بوساطته تستطيع أن تفهم الدرجة التي وصلوا إليها من الحياة العقلية والاقتصادية ، والأمثال من ناحية دلالاتها على الحياة العقلية ميزة على

(١) أمثال الميداني > ٢ رقم ٢٧٢٣ فصل المقال ص ٤٤٧

والانحصار تنائر الشعر .

(٢) السابق > ١ رقم ١٠١ جمهرة الأمثال للعسكري ١ - ٩٥ ، ٩٦

وفصل المقال ص ١٥١ ،

الشعر ، ذلك أن الشعر تعبير طبقة من الناس يعدون في مستوى أرقى من مستوى العامة ، فالشعراء يعبرون عن شئون القبيلة التي ارتسمت في أذهانهم وهم يعبرون بألفاظ مصقولة صقلا يستوجبها الشعر .

أما الأمثال فكثيراً ما تنبع من أفراد الشعب نفسه وتعبّر عن عقلية طبقاته المختلفة وهي زوايا نطل من خلالها على طبائعهم وأخلاقهم وخبرتهم بالحياة ومساكنها .

والعرب حقاً أجادوا هذا النوع من الأدب وخلفوا لنا ما يدل عليهم أكثر مما يدلنا القصص والشعر ، ذلك لأنهم كانوا يميلون إلى التعبير بالصور الخاطفة والجميل المتلاصقة .

وممكننا تصبح الاستعارة التمثيلية عنصراً شعورياً هاماً من العناصر التي تدلنا على استغراق الجاهل في تجربته ، كما تصبح وعاء عميقاً عمق مشاعرهم وأحاسيسهم ترتبط بالموقف الذي من أجله أطلق المثل ، ارتباطاً قوياً فيه ما فيه من قوة الحادثة الأصلية التي ورد فيها المثل أساساً ، وترجع أهمية المثل في اعتقادي آنذاك ، إلى أنه الوسيلة الخيالية الوحيدة التي يتم عن طريقها العبارة عن الموقف المشابه بسرعة واجتزاء ، فالمثل يعد في نظر الجاهل شحنة الإحساس التي يفرغها حينما يتأمل تجربة أو حادثة رآها أو عاى منها في لحظة من اللحظات حيث يعتقد خياله مقارنة بين ما حدث في الماضي وما حدث في الحاضر ويلاحظ الصلة الموجودة في الحالين مما يمكن أن يصح معها أن يضرب المثل ، لذلك فضروره الصلة بين المثل وما ضرب له (أو بمعنى آخر بين مورده ومضربه) ضرورة تقتضيها دقة الدلالة وحسن الاجتزاء واللمحة ، ومن هنا كان المثل أقرب إلى الفهم الحقيقي للمشاعر وأبعد عن التكلف ، وكان أيسر على قائله وسامعه لأن

المثل كما قلنا يعتمد على اللمحة الدالة الموجية ، ولأنه عنصر أساسي في إثارة الخيال والعاطفة بالإضافة إلى كونه وسيلة من وسائل التعبير عنها في الأصل .

وإذ ذهبنا إلى الخطب وجدنا أن حظها من التعبير بالمجاز والصور البيانية دون حظ الشعر منها ، ولكن لم تكن لغتها على أي حال لغة الحقيقة وحدها ، وما يجدر ذكره أن عدد الخطب والوصايا الجاهلية التي يمكن أن يوثق في أنها صدرت بالفعل عن الجاهليين عدد قليل إذا ما قسناه بعدد الأمثال التي تؤكد قصصها ومناسباتها أنها جاهلية ، إذ إن مؤرخي الأدب في العصر الجاهلي - من أمثال الدكتور طه حسين في كتابه ، في الأدب الجاهلي ، لا يطمثون كثيرا إلى كل ما ورد من نثر مسند للجاهليين على السنة الرواة الذين دفعتهم أسباب كثيرة إلى الدس والانتحال كالشعوبية ، والعصية والتكبر في الرواية وما إليها .

وعلى كل حال نستطيع أن نقول إن كثيرا مما أسند للجاهليين من هذه الخطب والوصايا بالإضافة إلى كثير من الأمثال ينتمي إلى العصر الجاهلي حيث إنه يحمل الطابع العام لحولاء القوم ، يصور حياتهم ويصف طبيعتها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية . (١)

ومن أمثلة ما ورد في هذه الخطب من استعارات قول ، الحارث بن عباد البكري ، ، وهو واحد ممن أوفدهم النعمان إلى كسرى عظيم فارس لينخطب في مجلسه مينا فضل العرب وما يتميزون به من كريم الخصال ، بعدما سمع النعمان ما سمع من تهجين كسرى من أمر العرب ، قال الحارث : -

(١) انظر تفصيل ذلك فيما كتبه الدكتور عبد الحكيم بلبع في الفصل الأول من كتابه النشر الثاني ، الطبعة الثانية ١٩٦٩ . لجنة البيان العربي .

« نحن جيرانك الأدنون ، وأعـوانك الممينون ، خيولنا جمة ، وجيوشنا
فخمة ، إن استنجدتنا فقير ربض ، وإن استطرقتنا فقير جهض ، وإن طلبتنا
فقير غمض ، لا نثني لذر ، ولا ننتكر لدهر ، رماحنا طـوال ، وأعمارنا
قصار ، (١) .

وقال أيضا في الخطبة نفسها : -

« العرب تعلم أني أبعث الحرب قدما ، وأحبسها ، وهي تصرف بها ، حتى
إذا جاشت نارها ، وسعرت لظاها ، وكشفت عن ساقها ، وجعلت مقادها رمحى ،
وبرقها سيفى ، ورعدا زئيرى ، ولم أقصر عن خوض خضخاضها ، حتى أنفص
في غمرات لججها ، وأكون فلكا لفرسانى إلى بحبوحه كبشها ، فاستمطرها دما ،
وأترك حماها جزر السباع ، (٢) .

فقد عبر عن النتيجة المشمرة التى يمكن أن يشول إليها أمر الاستعانة بهم
والسمى إلى عونهم دائما وقت الشدة ، عبر عن ذلك بالاستعارة فى قوله : (وإن
استطرقتنا فقير جهض) فهم كالثاقبة التى إذا ضربها الفحل لم تسأ بجهض
بل تتج .

ثم نرى الاستعارة أيضا فى تصوير نفسه أسداً ، والحرب القوية بحرا ماججا
وسيد القوم كبشا ، وهكذا يضيف الحارث بن عباد باستعاراته هذه للوقف
عنا وقوة .

ومن خطبة للمأمون الحارثى فى نادى قومه قوله :
« ارعوني أسباعكم ، واصغروا إلى قلوبكم ، يبلغ الوعظ منكم حيث أريد ،

(١) العقد الفريد - ١ ص ١٠١

(٢) السابق

طمح الأهواء الأشر، وران على القلوب الكدر، وطخطخ الجهل النظر، إن فيما
نرى لمعتبرا لمن اعتبر؛ أرض موضوعة، وسما مرفوعة، وشمس تطلع وتغرب
ونجوم تسرى فتغرب، وقمر تطلعه النحور، وتمحقه أدبا الشهور، وعاجز مثر،
وحوّل مكّد وشاب محتضر، ويفن قد غبر، وراحلون لا يثوبون، وموقوفون
لا يفرطون، ومطر يرسل بقدر... فيصدع المدر عن أفنان الخضر فيحير،
الأنام، ويشبع السوام، (١).

فقد جعل للأشر طموحا على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية : ثم لأنه
استعار النبات الأخضر للشباب والقناء والقوه والحدائق، وأخيرا زاه قد استعار
الكدر لما ران على القلوب والنسق بها من صفات السوء، واستعار الصدع لما
يحدثه الماء من تغيير لوجه البسيطة وتلوين لها بأفنان الخضر.

واجتمع عامر بن الظرب العدواني، وحمزة بن رافع الدومي عند ملك من
منوك حمير، فقال تساءلا حتى أسمع ما تقولان فقال عامر لحمزة: ومن أكرم
الناس عشرة؟ قال حمزة: -

من: إن قرب منع، وإن بعد مدح، وإن ظلم صفح، وإن ضويق سمح، قال
من ألام الناس؟ قال: من إذا سأل خضع، وإذا سئل منع، وإذا ملك كنع،
ظاهره جشع، وباطنه طبع (دنس). (٢)

والاستعارة في قوله: (إذا ملك كنع)، أي إذا ملك منع وأمسك وبخل،
فهو كن تقبض جلدته أي تسكتع.

(١) أمالي المقالي - ١ - ١٧٦

(٢) أمالي المقالي - ١ - ١٥٢

وسئل رحمه أيضا عن أبلغ الناس ؟ ، فقال : « من جلى المعنى المزيو (الصعب) اللفظ الوجيز ، وطبق المفضل قبل التحزير ، (١) » .

فقد شبه هيئة من أصاب المعنى مباشرة وأبان عنه دون غموض مع القطع فيه بالمراد دون التباس . شبه ذلك بهيئة من أصاب بسيفه المفاصل ففصلها لم يجاوزها .

ومن وصايا أكرم بن صيفى لبنيه ورهطه قوله :

« يا بنى تميم : الصبر على جرع الحلم أعذب من جنى ثمر الندامة ، ومن جعل عرضه دون ماله استهدف للنم ، وكلم اللسان أنكى من كلم السنان ، والكلمة مرهونة ما لم تنجم من الفم ، (٢) »

فقد جسم الحلم فى صورة سائل يمكن جرعه على سبيل الاستعارة المكنية ، ثم إن اللسان كالسيف حده قاطع جارح .

ومن وصايا عمرو بن كلثوم ، لبنيه قوله :

« اعلوا أن أشجع القوم العطوف ، وخير الموت تحت ظلال السيوف ، ولا خير فيمن لا روية له عند الغضب ، ولا فيمن عوتب لم يعتب ، ومن الناس من لا يرجى خيره ، ولا يخاف شره ، فبكوه خير من دره ، وعفوه خير من بره (٣) »
فمن لا خير فيه ولا يخشى له بأس ، كمثل الناقة عديمة الفائدة لا جدوى ولا غناء فى لبنها ، والاستعارة مكنية .

ومن وصية حصن بن حذيفة لبنيه قوله :-

(١) السابق

(٢) شرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد ج ٤ - ١٥٥

(٣) شرح نهج البلاغة ج ٤ - ١٥٥

« وأصبحوا قومكم بأجل أخلاقكم ، ولا تتجافوا فسيباً اجتماعاً عليه ، فإن
الخلاف يزرى بالرئيس المطاع ، وإذا حادثتم فأرَبِعوا ، ثم قولوا الصدق ، فإنه
لا خير في الكذب ، (١) .

فقد استعار رُبْع الحبل أى قتله من أربع طلقات ، للحديث ، بجامع التأنى
والتمهل ، فكأنه يريد أن يقول : أحكموا القول بالتأنى فيه لإحكام صنعة .

ومن حديث نوار امرأة حاتم الطائي في سنة جدباء أصابت القوم :

« أصابتنا سنة اقشعرت لها الأرض وأغرأفق السماء وراحت الأبل حديد
حدابير ، وضنت المراضع على أولادها فما تبض بقطرة ، وحلفت السنة المطلب
وأيقنا بالهلاك ، (٢) .

ومن قولها نلاحظ عنصر التجسيد بالاستعارة ، فالأرض تقشعرت ، والسنة
تخلق المال ، وفي ذلك تصوير شدة الموقف ، وعنف ما حدث بأقصى ما يمكن أن
يتخيل لهذا الواقع الآليم .

واحتوى سجع الكهان أيضاً على بعض الصور الاستطورية للطريقة التي تضيف
للى المعنى بجانب الجرس الموسيقى قوة وعمق وطرافة مصدرها الخيال الجصيل .
ومن ذلك حديث الكاهنة « زبراء ، مع » « بنى رثام » ، حيث قالت تحسنهم
من أعدائهم :

« يا ثمر الأكباد ، وأنناد الأولاد ، وشجا الحساد ، هذه زبراء تخبركم عن

(١) جمهرة خطب العرب ١ - ١٢٩

(٢) العقد الفريد ١ - ٣٣٣

(وحدابير جمع حدبار وحدبير بالكسر ، وهم الناقة الضامرة) .

أنبياء ، قبل انحسار الظلماء ، فاسمعوا ما تقول . قالوا : وما تقولين يا زبراء ؟ قالت :
واللوح الخافق والليل الغلمق ، والصباح الشارق ، والنجم الطارق والمزن الوداق .
إن شجر الوادي ليأدو خثلا ، ويحرق أنيابا عصلا وإن صخر الطود لينثر مكلا
لاتجدون عنه معلا ، (١) .

فأكباد الناس شجر ثمره أولادهم وأحباؤهم ، والصخر لما له من قوة وصلابة
ينثر بالهلاك والموت ، وفي هذه الاستعارة التشخيصية ما يرمز إلى قوة الأعداء
وخطرهم المحقق من كل صوب .

ومثل هذا أيضا ما قالته سعدى بنت كريب خالة عثمان بن عفان - وكانت قد
تكهنت - عندما طلب الناس رأيها في الرسول عليه السلام عند بدء رسالته ، قالت :

إن محمد بن عبد الله رسول من الله ، جاء بتنزيل الله ، يدعو إلى الله ، مصباحه
مصباح ، وقوله صلاح ، وقرنه نطاح ذلت له البطاح ، ما ينفع الصياح ، لو وقع
الذباح ، وسات الصفاح (٢) .

فرسالته وما جاء به مصباح هداية ونور على سبيل الاستعارة ، وقد عبرت
عن قوته ومدى صموده وتأثيره في القلوب واخضاعه القوم ببيان القرآن الكريم
ومعجزته عبرت عن ذلك بقولها : قرنه نطاح ، ذلت له البطاح ، ففي الاستعارة
الأولى رسول الله الكريم كبش قسوى ، والبطاح في الاستعارة الثانية تذل له
وتخضع كما يخضع الناس .

(١) أمالي القالي ١ ص ١٢٦

(٢) نهاية الأرب للنويري ٣ ص ١٣١

وهكذا نرى الاستعارة تتخلل النشر الجاهلي، وهي مع قلتها فيه وخفوت
لونها، لها من الطرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما
للاستعارة في العصر الجاهلي، تسهم في توضيح الرؤية، وترجم عن خيال أصيل
ارتبط بحس صاحبه، معتمدة دائماً على خامات البيئة تصوغ منها صورها،
وتحقق ارتباطاً وثيقاً وقوياً بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين
أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء.

أهم نتائج الدراسة

تحدثت في الباب الأول عن الاستعارة فنا بلاغيا ، فاختص الفصل الأول منه بتعريف الاستعارة ، ووجدت أن معنى مصطلح استعارة في اللغة هو معناه نفسه الذي اصطلح عليه البلاغيون ، بعد أن أوردت تعريفاتهم ملاحظا التطور والنمو الذي طرأ على الاستعارة بتقدم الزمن واختلاف المكان ، ثم أوضحت صلة الاستعارة بعلم البيان ، فهي جزء منه بوصفها صورة تجلو المعاني وتوضحها ، وفي الفصل الثاني تحدثت عن أنواع الاستعارة ، ولقد حرصت كل الحرص على أن تكون الشواهد الموضحة في كل ما أوردت ، حرصت على أن يكون معظمها جاهليا مستتجا أن أنواع الاستعارة بكاملها وجدت في الأدب الجاهلي ومن هنا أضحي هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الجميل لديهم ، أضحي دليلا على أن فيهم ذاتا نامية بأدائها واعتبا ، ثم إن في هذا دلالة واضحة على تنوع أفكارهم وتعدد آثار عقولهم وأحاسيسهم أيضا ، وبمعنى آخر أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد واتساع وجوه التصرف في هذه الصورة المركزة معنى وتخيليا أصبح هذا كله دليلا بينا على مدنية هؤلاء القوم وسعة متفكيرهم من ظل الاجتماع أي أن هذا التنوع في أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقتها المعنوية غدا وجهها من وجوه التمدن اللغوي عند الجاهليين جروا فيه على سنن ثابت بحيث فرعوا المعاني فروعاً كثيرة بالمجاز والاستعارة متعددة الأقسام متباينة الأشكال والتي تنوعت بتنوع المقاصد ، وتلونت بألوان الفكر والحركات النفسية التي كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم ، إن هذا التنوع لدليل أيضا على نمو الصفات العقلية والباطنية في الفرد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغير العقلي

في نموه وانشائه ، وهذه الصورة من صور التمدن مما انعكس أثره على اللغة وصورها المجازية لديهم .

وتحدثت في الفصل الثالث عن أحكام الاستعارة ، مناقشا الحكم الأول ، وهو هل الاستعارة في اللفظ أو في المعنى منتها إلى أنها تكون في المعنى مؤكدا ذلك بأراء مناقشات النقاد والبلاغيين قدامى ومحدثين ، مشيرا إلى أن مصطلح « ادعاء » الذي رآه عبد القاهر الجرجاني بديلا عن مصطلح « نقل » الذي ورد في تعريفات النقاد من قبله هو نفسه ما رأيناه في البلاغة الأوربية الحديثة التي ترى أن الاستعارة لا تقوم على الاستبدال ، بل إنها قالب يتفاعل فيه طرفاها ، وقادنا الحديث عن المعنى في الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر وهو ، هل الاستعارة مجاز لغوي أو مجاز عقلي ؟ وانتهيت إلى أنها مجاز لغوي وقد تفرع عن ذلك قضايا عديدة اختصت بالقرائن والعلاقات محددة غرض المتكلم في الاستعارة ، ثم تلا ذلك الحكم في ترجمة الاستعارة منتها إلى أن المسألة ترتبط أساسا بقضية الادعاء التي أثارها عبد القاهر وناقشها بعمق ، وأيدتها الدراسة البلاغية الحديثة لدى العرب وغيرهم ، وخرجت من ذلك إلى أن الاستعارة لا يمكن ترجمتها سواء أكان ذلك بشرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى ، وأولى بنا أن نسمى الترجمة بالتفسير لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته وإيحاءاته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال والتي لا يمكن الإحاطة بمحدودها ومعالمها .

وانتهيت إلى حكم آخر وهو خاص بطبيعة تركيب الاستعارة ، موضعا أنها تقوم على الحسن لا على التحليل والتركيب ، فالاستعارة لا تنحل إلى أجزائها التي تألفت منها ، لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها في

التأثير النفسى ، إثارة الوجدان ثم إن الإبداع فيها أساسا لا يخضع لمرحلتين ، هذا بالإضافة إلى مناقشة حكم أخير وهو الفرق بين الاستعارة والكذب ، وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين الأولى أنها مبنية على التأويل والكذب لا يجرى فيه التأويل ، والناحية الثانية أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ومسح الحقائق وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هى له من حيث تذكر القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها لإصرار الكاذب على كذبه ، لذا كان للقرينة المهمة الأساسية القوية فى إدراك هذا الفرق . اذ لك فإن المالبغة التى نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هى من سبيل التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة فى الخيلة .

وفى الفصل الرابع تحدثت عن صلة الاستعارة ببعض الفنون البلاغية كالمجاز والتشبيه والكناية ، موضحة أن الاستعارة رغم ابتنائها على التشبيه إلا أنها ليست التشبيهية ، فتمت فرق بينها وبينه بما أوضح عبد القاهر الجرجاني على وجه الخصوص بعد أن خلط البلاغيون السابقون عليه بين الاستعارة والتشبيه محذوف الأداة ، ومن خلال هذا الدرس بحثت السبب فى أن التشبيه فاق الاستعارة الجاهلية كما مرجعنا هذه الأسباب إلى عوامل بيئية واقليلية واجتماعية وفيما يختص بالفرق بين الاستعارة والمجاز وبينها وبين الكناية أوضحته وجوه الاتفاق والاختلاف التى يمكن أن نجدها بين الاستعارة وهذه الفنون .

وانتقلت إلى الباب الثانى تحت عنوان الاستعارة وقضايا النقد ، وفى الفصل الأول منه بحثت مدى الصلة التى تربط الاستعارة بالصورة الشعرية فى بحوث النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين ، العرب وغير العرب ، و انتهيت إلى أن الاستعارة دخلت ضمن المفهوم العام لكلمة « الصورة » ، فاعتبرت جزءاً منها أو أداة من أدوات بنائها ، ولكن ذلك لم يمنع أيضا من اعتبارها عند بعض الباحثين مرادفة

للصورة الشعرية ، بل إنها جوهر التعبير الشعري المصور ، من هنا اتسع مفهوم الصورة الشعرية لدى نقاد العرب شأنهم في ذلك شأن النقاد الغربيين، ولعل السبب راجع إلى أن النقاد العرب المعاصرين لم يكونوا بمعزل عن التيارات التأثيرية الأجنبية فانتقلت المفاهيم النقدية والبلاغية إليهم بما كانت محصلته النتيجة نفسها التي رأيناها عند نقاد الغرب ، إلا أن هذا يجب ألا يبعدنا عن الحقيقة التي ينبغي التمسك بها ، بل والإيمان بجوهرها ، تلك هي أن الاستعارة سواء عدت بنفسها صورة شعرية أم كانت أداة جزئية من أدوات الصورة الشعرية فهي أساسها الأول ومعتمدها الرئيس بوصفها أقوى الصور امتلا بالانفعال الشعري والعاطفي الخاص ، وبوصفها المحك الرئيسي للشاعر وشعره .

وفي الفصل الثاني الذي يبحث علاقة الاستعارة بالخيال ، أوضحت أن من النقاد العرب القسداى من استطاع أن يعى دور الخيال في تشكيل الصور الاستعارية على وجه خاص ، بحيث أصبح الخيال لديهم ملكة خامة يستطيع بوساطتها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من من إحساسات سابقة لا حصر لها وناقشت وجهة النظر الحديثة تجاه صلة الاستعارة بالخيال حتى غدت جزءا منه أو هي الخيال نفسه إن صح القول ، وبدراسة الاستعارة وعلاقتها بالخيال والصورة الشعرية تبدو لنا قيمتها ومكانتها في العمل الأدبي وهو ما اختص بدرسه وبحثه الفصل الثالث ، إنها قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور في إطار الخيال الذي صاغها لتجعل من العمل الفني قيمة جمالية كبرى .

وتتحدد قيمة الاستعارة في وظيفتها التي تركز في التزيين والإيجاز والإيضاح ولقد قمت بمناقشة مستفيضة توضح المقصود بكل وظيفة من هذه الوظائف مدعما قولي بأراء النقاد العرب وغيرهم ، هذا بالإضافة إلى أن قيمة الاستعارة تحددت

فما لها من دور في التعبير عن العالم الداخلي للشاعر ، فالجامع بين المستعار منه والمستعار له ليس جامعاً شكلياً حسيّاً وإنما هو الجامع النفسى ، وبمعنى آخر تعد الاستعارة البوتقة التى يتم فيها الاندماج بين الشعور واللاشعور ، وبمجرد هذا الاندماج والذوبان ينبثق عالم جديد من الإمكانيات مما يشارك في المعرفة الإنسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج لنا جزءاً كبيراً من المجهول الرابض في الأعماق البشرية وبالتالي تصبح مجالاً لخلق قوالب فنية جديدة ، وبظهور القوالب الجديدة تظهر إمكانيات جديدة مما يؤثر في خصوبة العمل الفنى ، ثم إن عملية المزج هذه تكشف عن الانفعال وتخلقه ولذلك فليس قالب الاستعارة إطاراً خارجياً للعمل الفنى ، بل هو كيانه نفسه وتعبيره الذى يحدد مضمونه أو بعبارة أخرى يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون ، ثم إن مجموع الصور الشعرية الاستعارية في القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة كأنها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة بوصفها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى ، لذلك تعد الاستعارة مفتاحاً مهماً لشعر الشاعر ، فبوساطة درسها في سياقها نقف على تيارات النفس وزعزعات الإرادة مما يجعلها أداة مهمة تضيف إلى التراث الثقافى والانفعالى ما لا تضيفه الصورة الحقيقية ، ومن هنا أصبحت الاستعارة أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس .

وأخيراً نستطيع القول بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة في كونها مجرد محسن بلاغى كما كانت في نظر النقاد القدامى ، ولكنها في ضوء الدراسات الحديثة غدت عنصراً أصيلاً في حياة الأدب ، بل إنها جوهره وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية ، فالاستعارة في الأدب لغة الانفعال ، بل هى الدافع الاساسى لذلك ، لأنها ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التى نصف بها انفعالنا ، وإذا كان لنا أن نستن

معياراً عاماً لمقومات الفن قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصدق الرؤية في الشعر خاصة ومبعث الإيحاء وما يحمل من ذبذبات المعاني وظلالها وتفاعليها ، وهي عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضله ولا يتوفر في غيره على نحو من القوة وعمق الأثر مثلاً يتوفر فيه .

وفي الباب الثالث تحت عنوان الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة ، بحث في الفصل الأول منه الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي موضحاً آراء النقاد كالأمدي والجرجاني والمرزوقي تجاه عيار الاستعارة في العمود ، معنياً به لدى المرزوقي على وجه خاص ، فقد أخذ العمود هيكله الكامل على يديه ، ثم عرضت النماذج الجاهلية المحللة التي تأكد لي منها أن المرزوقي وضع عيار الاستعارة في عموده بعد أن تفحص بوعي طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبّه به في الاستعارة الجاهلية ، واستطاع أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هي المثل الذي يجب أن يحتذى أصلاً في كل استعارة ، وهذا لا يعني أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التي صنعت منها الاستعارة الجاهلية وإنما المهم ما في هذه الاستعارات من صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث إن هذه العلاقة هي المسوغ أصلاً لوجود الاستعارة فهي أساس حسنها ودقة التصوير فيها .

وبجمل القول إن تلك المناقشات والنتائج التي دارت حول الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي كانت كلها من حسنات هذه الاستعارة على درس البلاغة فإذا كان أهم ما يميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نائية عنه ولا خارجة وجود صلة ومناسبة بين طرفيها مما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة ، فإن هذا المبدأ ، مبدأ الوضوح والمناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردىء منها ، والمرجع في ذلك

إلى الحس والطبع المعاصرين لها . وينبغي أن نعلم أن هذا الأساس التي وضعت
 الاستعارة الجاهلية لا يجب أن يساء فهمه على أنه تضيق لدائرة الإبداع في
 الاستعارة وخلق الجديد من صورها ، لقد أساء النقاد فهم الوضوح لأن مسألة
 الوضوح مسألة نسبية فربما كان الناقد قليل حظ من الثقافة فيقدم الاستعارة
 لغرضها عليه وربما لم يفهم الأثر النفسي الذي يلون الاستعارة بلون خاص يؤثر
 ومن هنا يفرض الناقد فوقه ^{المتخصص} على الاستعارة ^{بأنه} وجه من آخرة إلى الوضوح
^{المتخصص} لا يتعارف مع مبدأ الإبداع والخلق الأدبي ^{بأنه} رآه بعيد كذا ^{المتخصص} في
 حدود القواعد التي لم يأتها للصور الاستعارية الجاهلية ^{بأنه} في كثير من الأحيان
 مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرفية في استعاراتها ^{بأنه} في هذا
 ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات أو علاقات
 جديدة وخاصة ما كان منها عقليا ، لذلك فهم ^{بأنه} كان أمر فهم الاستعارة عن
 ذوق طائفة من الناس في وقت ما لم تعاصرها أذواقهم أصلا أو لم تتعود طباعهم
 عليها ، فإن هنا لا ينبغي أن يبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفي الاستعارة والذي
 تختص أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه من خلال
 الاستعارة مرتبطا بالإطار الثقافي للعصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوي ، فما نبا
 مثلا عن ذوق الأمدى لمخالاته في فهم معنى الوضوح وتشديده في ضرورة وجود
 الهياكل الاستعارية القديمة وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية آمنت
 به طائفة الشعراء المجددون ونقادهم ، لأن الوضوح قائم في الاستعارة الجديدة
 والطرفين متلاحمان والاستعارة متفقة مع الطبع كما كان كذلك ثقافة العصر وذوقه
 وتطور اللغة فيه ، واللغة دوما متطورة لتستقبل الجديد من خلال صورها وفي
 إطار الحس اللغوي والذوق الأدبي المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فمجرد الشعراء يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء

أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القصد ما جعلوا مثلاً يحتذى في الأصل والاساس بتأليف الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم هو أن حسنها كامن في القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعلها واضحة مفهومة غير مستكربة أو بعيدة غير دالة .

وبعبارة أخرى - إن هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرفف السليم ، ويمكن تبعاً لذلك أن تختلف باختلاف الظروف وتبدل المفاهيم والأذواق ، فقد يأتي يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن وآها من تقدمهم أو تنبه إليها .

أذن فالاستعارة تتميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها ، وهي لذلك خاضعة لتغير الأذواق واختلاف الطبائع والنفوس ، إلا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضي وأن يتسامح في شأنها وإنما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان ولكي يقاس عليها وهي وروح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها ، لأن هذه المناسبة هي المسوغ لوجود الاستعارة أصلاً مما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية كنسب يحتذى على أتم ما يكون دلالة وضوابط إشارته ، كما سبق القول .

وانتهيت إلى الفصل الثاني الذي يؤكد الحقيقة التي سبقت مناقشتها في الفصل السابق عند تناول موقف الأمدى من استعارات أبي تمام ، وهي أن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعاً وعلى الأخص فن الاستعارة وما يحمل من معاني التجسيم والتشخيص ، ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن ، وإنما المتقدمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيراً من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون

نحو طوائفهم بالبرهان لا ملجأ من جديد في صيغة المعنى كما ولاهم ثقافة العصر
والجملات المعرفية الحديثة على أوغل في البحث عنه بعض الشعراء كما في نظام .

أذن الاستعارة من قديم ولم ينشأ في يوم وليلة ولكنها تطورت على الألسنة
أولئك الشعراء الجاهليين ، وأنهم بالذات أولئك الذين عكفوا على شعرهم
يشعرون ويعملون فيه قراءتهم ويشرون عليه ، إنهم رجال مدرسة عبيد الشعر
موضوع الفصل الثاني الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعة والطبع عندهم
كما يلقي ضوءاً أكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية ، ولترى إلى أي مدى
ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر العربي الذي حدد للاستعارة عنواناً حسناً ،
وأساس جودتها بوصفها استعارة طبيعية المولد والنشأة كاملة النمو والتطور ،
ونخرج من هذا الفصل بعد إيراد الشواهد المحللة بأن زهيراً أستاذ هذه المدرسة ،
ثم إن مدرسته لا تمثل ظاهرة فنية ولكنها كما اعتقد أولى المدارس الفنية تأثيراً
في نقل الشعر العربي من مرحلة التلقائية والطبع الغفوي إلى مرحلة الخلق القائم
على الإدراك والفهم بوسائل التعبير الفني واستطيع أن أحدد الخصائص الفنية
للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة بملخص فيما يلي :

أولاً : ارتباطها بمصطلح عبيد الشعر - ثانياً : جمعها بين الصنعة والطبع والارتباطها
بعمود الشعر - ثالثاً : مضاجعة النزعة العقلية لها :

أمام الباب الرابع فقد تحدثت فيه عن الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأدب
مختصاً الفصل الأول بدراسة علاقة الاستعارة الجاهلية ببيئتها عارضاً العديد من
النماذج الاستعارية الجاهلية مستنبطاً خصائصها مرتبطة ببيئتها فيما يلي : أولاً :
واقعية الصورة الاستعارية ووضوحها واعتمادها على عالم الخواص ، بمعنى أن
لاستعارة استهدفت مادتها من حيوات العرب في الجاهلية فصورت البيئة أصدق

تصوير ، وهو تصوير واضح جلي لا خفاء فيه بسيط لا غلو فيه بعيد عن المبالغة والتعقيد ، ولا شك أن البساطة والوضوح أثران من آثار البيئة وصفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان على عقلية هادئة لا اضطراب فيها ولا قلق ، ولا غموض ولا تفلسف ، وإن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابهة بين طرفيها صورة منعكسة عن هذا الواقع يترك لها من الدلالة وقوة الأداء عن النفس ما لا سبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب التعبير ، وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء (إصابة التشبيه) .

استمدت الاستعارة الجاهلية من عالم الحيوان ، ومن الحياة الإنسانية ، ومن البيئة الطبيعية ، ولعل المنبع الأول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم ، فقد استغلوا حيوان الصحراء ورحشها وطيرها مادة لهذه الاستعارات ، ولقد ظفرت الناقة بالنصيب الأول بوصفها عنصرا مهما من عناصر حيوانها ، ومما يكن من ظهور الحضارة ووضوح أثرها في استعارات قليلة جدا إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي الذي بقي أثره في التعابير اللغوية الحقيقية . وهذا الطابع البدوي تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية المستمدة من الناقة والجبل والوحش والظباء والصخور والرحى والجبل وغير ذلك ، ومن هنا فالخيال الاستعاري خيال منتزع من حياتهم ، فيه كثير من الجمال والصدق ، وفيه كثير من الاتزان والواقعية ، لأنه صورة تمس أصول فن الجاهلين وتفصح عن تكوينهم النفسي وميولهم وتقديسهم للطبيعة وحبهم لمجتمعهم وارتباطهم به ، لأنها صورة استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته القلقة المضطربة أو الساكنة الهادئة .

ولقد لاحظت أن الشاعر الجاهلي استغل في صورته الاستعارية قسما من الظواهر

الطبيعة ما يتصل بالشدة والرغبة أو القوة ، فاستعار من النار والرحى والوحش والكأس المرة ولم يستمر كثيرا من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة ولطف وهدوء كالصباح والشروق والأصيل ومن ثم يغلب على الظن أن صورته الاستعارية في مغزاها ومصادرها توحى بالكفاح والآلم والقسوة والعنف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة واللين والهدوء . وبالتالي نستطيع أن نقول ، لقد أصبحت الاستعارة الجاهلية لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس ، أصبحت مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة المناخية والاقليمية فكما أن هذه الخصائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطريقتهم فيها فقد وجهت صورهم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم العربية .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمدت على حاسة البصر وهي في مقدمة الحواس المقدرة للجمال والتي تدركه وتنقله إلى النفس .

ثانياً : التكرار والمحافظة : واتقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية الماثورة المعادة في شعرهم والتي تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة . إن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفني ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها لأننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع في مظاهرها وألوانها ونباتها ، المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا يبرهننا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عد من مظاهر الجود فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج والاستقرار ، كما أنه دليل أيضا على عراقة هذا الشعر وإيغاله في القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع

مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجود، إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الآداب القديمة وحديثة على درجتها على اختلاف باختلاف الظروف والأحوال، وذلك أن من المسلم به أن قدرنا كثيرا من أعمالنا يصدر بحسب ما من قبح في نفسه في نفوسنا من معان وكلمات.

لذلك نجد في الحياة العامة المحافضة القصيدة العربية واستعملها الشاعر الجاهلي حقيقة، ويجازيها بخير الإحقيق عن سابقه كما نرى في الفريضة المجتربة، وإن هذا الدليل على تمكن هذه الفصيلة من الفهم العربية، ولقد أكتسبت مسبقا الخبرة الاستعارية واللغة في صورتها وفي جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تساهل الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه المجازاة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة، فسموت وضع يقوم وضع، وتذهب صورة لتحل محلها أخرى، ومن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية، ومن هنا أيضا تعد المثل للمبارة الفنية الجاهلية، وفيها أروع الشعراء الجاهليين كل أجادهم النفسية والعقلية.

ولست أشك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية - إذا أردنا مزيدا من الأسباب - فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة والوحدة هي أساس ذلك المجتمع والقبيلة هي الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التي تستطيع حياة البداوة أن تحققها، ثم إن أفراد القبيلة يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروة لا يوجد بينهم فارق ذو شأن واضدرا لخصول على الموزق، وأحد لديهم فتشابه المحاطم وتلحد وتشابه تبعا لذلك شخصياتهم فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبي مطبوع فيه الاختلاف ومظاهر تفكيرهم، وبالتالي يحق لنا أن

قول: إن هذا التكرار دليل قوى على أن الشعر الجاهلي تراث جماعى ، ولم يكن تراثا فرديا إلا أننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود ، ولكن لكل استعمال ارتباط معين فى نفس الشاعر وارتباط بتجربته الخاصة .

ولعل هذا ما يفسر لنا قيمة الاستعارة فى الأدب الجاهلى - فقيمتها إنما تكمن فيما نحمده من فروق فى استخدامها رغم اتحاد المادة التى صنعت منها أصلا وهذا هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة والذى يرى أن التباين فى الصياغة لا يوجد إلا إذا وجد تباين فى الإحساس .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة ، وهى اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد ، فقد تصور الجاهليون الحياة فى كثير من الجوامد ، أى أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية جامدة بحيث تنشر الملل فى نفوسنا ، فقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد ، وما من شك فى أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حياتهم التى لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات ، فهم دائما راحلون وراء الغيث ومساقط للكلاء ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أى معنى وصفوه أو عبروا عنه متحركا لا واقفا جامدا ، لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم ، إنها الحركة المستمدة من حياتهم المتحركة ، وهذه الحركة فى حياتهم تعنى عدم الثبات والاستقرار ، وبالتالى عدم الوقوف عند شئ وإطالة النظر فيه فى غالب الأحيان ، ومن هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل هذه وقلة الاستعارة فى أدب الجاهليين وهى لاشك مرتبطة بالمعانى فكما نرى الشاعر الجاهلي لا يكاد يقف عند

معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزه إلى معنى آخر يخطر بذهنه، كذلك لا تراه يصبح شعرة كثيرا بالاستعارة، بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل.

لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التمكن في الأشياء والتعمق في الأفكار بواسطة هذا السجيد، لأنه نستطيع أن نقول إن الاستعارة لدى الجاهلين كانت مكنية أكثر منها تورية.

وفي النهاية طرحت هذه الأسئلة وأجبت عنها بمناقشات مطولة مطبق عليها : ما الدواعي والتشباب التي ألجأت الجاهلي إلى هذا التشخيص، وهل التشخيص مقياس لجودة التأمل؟، وإلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربته بواسطة التشخيص أو السجيد، وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة في هذا التوصيل؟

لما اقتنيت هذا الباب فقد كان إجابة تطبيقية تحليلية للسؤال الأخير أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد كان إجابة تطبيقية تحليلية للسؤال الأخير وخلاصة الإجابة عنه أن الشاعر الجاهلي أقبل باستعاراته على حقائق الكون والوجود أقبال فنان وأدب هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحسها أمامنا شائخة من خلال استعاراته، ينفخ فيها من عاطفته ويلونها برويته فيعدنا بعدوى انفعاله ووجدانه، استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربته عن طريق هذا الفن الجميل بحيث أصبحت الاستعارة لديه أداة فعالة في هذا التوصيل.

استخدم خياله الشعري في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها والتسامي بها ليخرج مخلق جديد بواسطة استعاراته، لقد استطاع أن ينجح في جعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة الاستعارية، بل هو البعد الرئيسي فيها تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه، كما كان دقيقا في مراعاة صنوف

التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، وبمعنى آخر استطاع أن يربط بين الموضوع وإحساسه أو بين الحقيقة الواقعية ووجدانه الذاتي ، وهو ما يسمى في النقد الحديث بال**معادل العاطفي للفكر** ، مما يزيدنا وعياً بتجربته وتعمقاً لمغزاها وفي الترقى بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتحليل والتعاطف ، ذلك لأن الشاعر الجاهلي امتاز بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحى لتجربته بحيث استطاع أن يصنع لنا هذا القالب الفني يحمل فكره منصهراً مع انفعاله .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية في هذا الإطار الذاتي أضحت رمزاً والرمز تفاعل بين شيئين ، أحدهما ظاهر والآخر خفي ، أما الظاهر فهو عالم الحس وأما الخفي فهو عالم النفس والشعور ، ولقد اغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي المتمثل في البيئة الجاهلية ، وهو المنهل العذب الذي صدر عنه الرمز الجاهلي ، والمنهل الثقافي هو ما في المجتمع من أساطير وتقاليد وعادات وتفاعل ، وهو قويم في طبيعته ، فلكل قوم ثقافتهم وعاداتهم .

ونعود فنقول أن التكرار الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق هو الذي يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخيلية ، فإذا ما كرر الشاعر استعارات معينة ، فإن تلك الاستعارات تضحى رموزاً خاصة به ، ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط ، وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به ، إذا كثر ترادفهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب تحدثت عن الاستعارة في النثر الجاهلي ،

وهي مع قلتها فيه وخفوت لونها ، لها من الطرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما للاستعارة في الشعر الجاهلي ، تسهم في توضيح الرؤية وترجم عن خيال أصيل ارتبط بحس صاحبه ، تعتمد دائما على خامات البيئة ، تصوغ منها موادها وتحقق ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء .

هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث بما لا يغني عن وجود غيرها مما تفرع عن أساسياته في داخله وبما لا يقل أثرا وأهمية عما ورد هنا ، إنها هي عجالة ينبغي ألا تصرف القارئ عن تتبع الجزئيات المهمة والمتعددة الداخلة في أبوابه وفصوله .

وأرجو أن أكون قد وفقت في سد بعض الفراغ في دراسة هذا الفن الجميل ، فإن كنت قد قصرت فما أنسب الكمال لنفسي ، والكمال لله بحانه وتعالى وحده ، وحسي أني حاولت .

والله أسأل التوفيق والرشاد ، إنه نعم المولى ونعم النصير

أحمد عبد السيد الصاوي

فهرس والمصادر المراجع

بأولاً: أهم المصادر والمراجع العربية:

- الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى الأمدى البصرى المتوفى ٣٧٠هـ) : الموزن بين أوس الطائى المتوفى فى الموصل عام ٢٣١هـ وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحرى الطائى المتوفى ٢٨٤هـ بتحقيق السيد أحمد مكرم . طبعة وزارة الثقافة .

- إبراهيم سلامة (دكتور) ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - ط ١ -
الأنجلو ١٩٥٠ .

- الأبيشى (شهاب الدين أحمد) ، المستطرف فى كل فن مستظرف
مكتبة محمود توفيق - مصر - (١٩٢٣) .

- ابن الأثير (ضياء الدين أحمد بن إسماعيل بن سعيد الشافعى الحلبى المصرى المتوفى سنة ٦٣٧هـ) : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحرفى والدكتور بدوى طبانة - القسم الثانى - طبع ونشر نهضة مصر ط ٢ - ١٩٧٢ م .

- إحسان عباس (دكتور) ، فن الشعر ط بيروت - ١٩٥٥ م .
- أحمد الشايب ، الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)
ط ٤ نهضة مصر .

أصول النقد الأدبى - المطبعة الفاروقية بالاسكندرية - نهضة مصر ١٩٥٥
أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب . ط ١ مطبعة السفور
القاهرة ١٩٤٢ .

- أحمد كمال زكى (دكتور) . الأساطير . المكتبة الثقافية . أول

مارس ١٩٦٧ م .

النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) نشر الهيئة المصرية للكتاب
سنة ١٩٢٨ م .

- أحمد عبد السيد الصاوى (دكتور) . النقد التحليلى عند عبد القاهر
الجرجاني . الهيئة العامة - الاسكندرية ١٩٧٩ .

مفهوم الاستعارة فى بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين الهيئة العامة - ١٩٧٩

- أحمد الهاشمى . جواهر البلاغة (فى المعانى والبيان والبديع) ط ٢ + ط ٣
مطبعة السعادة ١٩٥٠ م .

- ابن أبى الاصبع المصرى (٥٨٥ - ٦٥٤ هـ) . بديع القرآن - تقديم
وتحقيق الدكتور حنفى شرف - ط ١ - نهضة مصر ١٩٦٧ .

- الأصمعى (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن على بن الأصم
(١٢٢ - ٢١٦ هـ) .

الأصمعيات - بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ط ٢
دار المعارف ١٩٦٤ .

- الأعشى (ميمون بن قيس) . ديوان الأعشى - بتحقيق د . محمد حسين .
مكتبة الآداب ١٩٥٠ .

- أمين الخولى . فن القول - دراسة مقارنة تصوير البلاغة فن القول - دار
الفكر ط الحلبي - ١٩٤٧ .

مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب - دار المعرفة ط ١ - ١٩٦١

- أوس بن حجر . ديوان أوس - بتحقيق د . محمد يوسف نجم . دار صادر
بيروت ١٩٦٠ م .

- بدوى طبانة (دكتور) . أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية - ط ٢
الأنجلو - ١٩٠٠ .

البيان العربى . الأنجلو المصرية - ط ١ - ١٩٥٦ .

- بشر بن أبى خازم . ديوانه ط وزارة الثقافة السورية بتحقيق الدكتور عزة
حسن - دمشق - ١٩٧٢ .

- بهاء الدين العاملى (٩٥٣ - ١٠٣١ هـ) . الكشكول : تحقيق الزواوى ح
ط الحلبي ١٩٦١ .

الفتازانى (سعد الدين) . مختصر العلامة سعد الدين الفتازانى على تلخيص
المفتاح للإمام الخطيب القزوينى فى علم المعانى والبيان والبديع ط القاهرة . بدون
- التنوخى (الإمام زين الدين أبو عبد الله بن محمد أحد أعيان المائة السابعة
للهجرة النبوية) .

الاقصى القريب - ط . السعادة بمصر (بدون تاريخ) .

- الثعالبى (الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن أسحاق بن يوسف بن يحيى بن
كتاب فقه اللغة وأمرار العربية فيه لجان المطبعة الأدبية بمصر ط ١٩٤٨ .

- ثعلبى (الجليلي المعالي أبو الحسن الملقب بـ ٢٩١ هـ) أخبار العبد الفقير . ط الحلبي

الحلبى - القاهرة ١٩٤٨ .

نيه أ زل انجلو مصرى لنبوة عثمان عمى بال ربحر المتوفى في سنة ١٢٠٠ هـ البيان للثعلبى . ط ١

سنة ١٩٥٠ .

الحجوان - ط ١٨٠٠ - مطبعة الحلبي - مصر ١٩٣٨ .

- الجرجاني (انظر عبد القاهر الجرجاني) .

٥ - الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز المتوفى ٢٩٢ هـ) . - الوثائق بين
المتنبى وخصومه - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البخاري ،
ط الحلبي - دار احياء الكتاب العربي .

- الجرجاني (أبو الحسن السيد الشريف علي بن محمد بن علي السيد الحسيني
الحنفى - ٧٤٠ - ٨١٦ هـ) .

التعريفات ، توطيها رسالة في بيان اصطلاحات الصوت لمحيى الدين بن عربى ،
صححه أحمد سعد علي . نشر مصطفى الحلبي ١٩٣٨ م

٦ - ابن جنى (أبو الفتح عثمان . التوفى ٣٩٤ هـ) - الخصائص تحقيق محمد
النجار - ١٩٥٢ ، ١٩٥٥ ، ١٩٥٦ . دار الكتاب ، مصر .

٧ - محمد بن عبد القادر (دكتور) - دراسات في علم النفس الادبى . المطبعة
النموذجية . القاهرة ١٩٤٩ .

- محسان بن ثابت : ديوانه بتحقيق محمد سيد عتيق حسنين ، بمزاجية نقس
كاميل الصيرفى . ط وزارة الثقافة . الهيئة العامة ١٩٧٤ م .

- الحضرى القيروانى (أبو اسحاق ابراهيم بن علي) - زهد الاديب ونثر
الاديب . تحقيق علي البخاري ، دار احياء الكتب ط الحلبي - ١٩٥٣ م .

٨ - الخطبة ، ديوان الخطبة بشرح ابن السكيت والمكبرى تحقيق فهد أمين
طه الطبعة الاولى - نشر مصطفى الحلبي . مصر ١٩٥٨ م

- حفنى شرف (دكتور)

الصور البيانية بين النظرية والتطبيق . ط ١ . نهضة مصر ١٩٦٥ .

- الخنساء ، ديوانها . دار صادر بيروت ١٩٦٢ .

- الرازى (فخر الدين توفى ٦٠٦ هـ)

نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز . ط القاهرة ١٩٢٧ هـ .

- ابن رشيق القيروانى (توفى ٤٦٢ هـ)

العمدة فى صناعة الشعر ونقده . ط أمين هيندي ١٩٢٥ . ط بيروت ١٩٦٧ .

- الرماني (أبو الحسن على بن عيسى الرماني المتوفى ٣٨٦ هـ)

النكت فى إعجاز القرآن . ضمن غيلات مسائل فى إعجاز القرآن بتحقيق
الدكتور محمد زغلول سلام ط دار المعارف .

- زكي مبارك (دكتور)

الموازنة بين الشعراء . دار الكاتب القاهرة ١٩٣٦ .

- الزمخشري (توفى ٥٢٨ هـ)

أساس البلاغة . تحقيق عبد الرحمن محمود ط ١ ١٩٥٣ .

الكشاف ، عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل فى وجوه التأويل .

ط ١ . المطبعة العلمية سنة ١٢٨٥ هـ .

- زهير بن أبي سلمى .

ديوان زهير . ط دار البيان . بيروت ١٩٦٨ .

- الزوزنى

المعاني السبع . ط بيروت . دار صادر ١٩٦٣ .

- السبكي (أبو حامد بهاء الدين - توفي ٧٧٣ هـ)
عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ومعه مختصر السعد للقزويني ومواهب
الفتح للغرني . ط ١ . ط بولاق . ٤٣ ١٣١٧ هـ .
- السدوسي (أبو فيد مؤرج بن عمرو السدوسي - توفي ١٩٥ هـ)
كتاب الأمثال . حققه وقدم فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب . نشر الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ .
- السكاكي (أبو يعقوب يوسف - توفي ٦٢٦ هـ)
مفتاح العلوم . ط مصر ١٣١٧ هـ .
- ابن سنان الخفاجي (الأمير أبو محمد عبد الله بن أحمد بن محمد بن سلطان
الخفاجي الحلبي - المتوفى ٤٦٦ هـ)
مسر الفصاحة . صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي . ط و نشر
محمد صبيح ١٩٥٢ .
- سيد حنق (دكتور)
الشعر الجاهلي ، مراحلها ولمحاتها الفنية في الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٧٧ هـ .
- السيد المرتضى (أبو القاسم علي بن الحسن بن أحمد بن محمد بن الحسين بن علي بن
الآمال . بتحقيق محمد ابن الفضل ابراهيم . (ط دار الكتب ١٩٥٤) .
- ابن سينا
الشفاء . (الشعر ٩) بتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي . ط القاهرة نشر
الدار المصرية للألف ١٩٦٦ .

- السيوطي (الإمام جلال الدين المتوفى ٩١١ هـ) - الإتيقان في علوم القرآن
الطبعة الثانية - المطبعة الأزهرية ١٩٢٥ .

المزهر في علوم اللغة وأنواعها - شرح وتعليق وحواشي محمد أحمد جواد المولى
وعلى البجاوي ومحمد أبو الفضل - دار إحياء الكتب عيسى البابي - (بدون تاريخ)

- الشريف الرضي (توفي ٤٠٦ هـ) ، تلخيص البيان في مجازات القرآن -
تحقيق محمد عبد الغني ط ١ - عيسى الحلبي - القاهرة سنة ١٩٥٥ .

- شوقي ضيف (دكتور) البلاغة تطور وتاريخ - ط دار المعارف ١٩٦٥ ،
الفن ومذاهبه في الشعر العربي - منشورات مكتبة الاندس - بيروت ١٩٥٦ ، في
النقد الأدبي - ط ٢ - دار المعارف .

- الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) أخبار أبي تمام - شرحه وحققه
خليل محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ط لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ١٩٢٧ م .
- ابن طباطبا العلوي (توفي ٣٢٢ هـ) عيار الشعر - بتحقيق الدكتور طه الحاجري ،
والدكتور محمد زغلول سلام ١٩٥٦ .

- طرفة بن العبد - ديوانه . بتحقيق كرم البستاني ، ط دار صادر بيروت ١٩٥٢

- الطرماح : ديوان طفيل الغنوي والطرماح بن حكيم . ط لندن ١٩٢٧ .
- طفيل الغنوي : ديوان طفيل الغنوي والطرماح بن حكيم . ط . لنسندن

١٩٢٧ .

- طه حسين (دكتور) في الأدب الجاهلي - نشر دار المعارف - ط ١
سنة ١٩٦٩ ، من حديث الشعر والنثر - دار المعارف - سنة ١٩٣٦ .

- عامر بن الطفيل : ديوان عبيد الأبرص وعامر بن الطفيل : بتحقيق ولايلي

لندن ١٩٢٣ م .

- عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره - ط القاهرة ١٩٥٧ +
ط ١٩٦٩ . ، ساعات بين الكتب - ط ٣ مكتبة النهضة المصرية مطبعة السعادة
١٩٥٠ . ، الفصول (مجموعة مقالات) مطابع دار الغنيم - بيروت ط ٢
١٩٦٧ . ، اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) طبع ونشر
الأنجلو المصرية - ١٩٦٠ م .

- عبد الحميد يونس (دكتور) الأسس الفنية للنقد الأدبي - ط دار المعرفة
القاهرة ١٩٥٨ .

- ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد محمد بن عبد ربه الأندلس) ، العقد الفريد
- شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين ،
وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٠ .
- عبد الرحيم بن أحمد العباس (المتوفى سنة ٩٦٣ هـ) معاهد التنقيص
على شواهد التلخيص - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . ط ٢ . ط السعادة بمصر
المكتبة التجارية ١٩٤٧ .

- عبد العزيز الأهواني (دكتور) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار
في الشعر . نشر الأنجلو المصرية سنة ١٩٦٢ .

- عبد القادر حسين (دكتور) القرآن والصور البيانية - ط دار نهضة
مصر ١٩٧٥ .

- عبد القاهر الجرجاني أمرار البلاغة - تعليق أحمد مصطفى المراغي -
المكتبة التجارية ١٩٤٨ ، دلائل الإعجاز - تصحيح الشيخ محمد عبده تعليق

السيد محمد رشيد رضا - مكتبة القاهرة - سنة ١٣٣١ هـ ، ط ١٣٨٩ هـ

- عبد المجيد عابدين (دكتور) الامثال في النثر العربي القديم - مع مقارنتها
بنظائرها في الآداب السامية الاخرى - ط ١ . مكتبة مصر ١٩٥٦ .

- عبد المنعم قليمة (دكتور) مقدمة في نظرية الادب - دار الثقافة -

القاهرة ١٩٧٣

- عبيد بن الابرص - ديوان عبيد بن الابرص - بتحقيق وشرح الدكتور
حسين نصار . ط الحلبي سنة ١٩٥٧ - طبعة لندن بتحقيق د لايل ، سنة ١٩٢٣

- أبو عبيد البكري فصل المقال في شرح الامثال ، وهو شرح الكتاب والامثال
لأبي عبيد القاسم بن سلام . تحقيق د . احسان عباس ود . عبد المجيد عابدين
دار الامانة بيروت ١٩٧

- أبو عبيدة (معمر بن المثنى التيمي - توفي ٢١٠ هـ) مجاز القرآن - عارضه
بأصوله وعلق عليه الدكتور محمد فؤاد سزكين - نشر محمد سامي أمين الخانجي بمصر
ط ١ سنة ١٩٥٥ م

- ابن العربي (أبو بكر محي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله
الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف في المشرق (بأبي عربي) وفي الأندلس (بابن
العربي) ولقب بالشيخ الأكبر (ولد في ٥٦٠ هـ) ، الفتوحات المكية (٣٠)
ط بولاق ١٢٩٣ هـ

- عز الدين اسماعيل (دكتور) الاسس الجمالية في النقد العربي (ط ١) دار
الفكر - القاهرة ١٩٥٥ ، التفسير النفسي للادب - ط دار المعارف ١٩٦٢ ،
الشعر العربي المعاصر (ط ٣) دار الفكر - ١٩٧٨

- عروة بن الورد : ديوان عروة بن الورد والسموأل . ط دار صادر بيروت
سنة ١٩٦٤ م

- علقمة : ديوان علقمة ، وطرفة ، وعنترة بن شداد . دار الفكر . بيروت
١٩٦٨

- علي الزبيدي (دكتور) : في الأدب العباسي - ط ١ - دار المعرفة ١٩٥٩
- علي عبد الواحد وافي (دكتور) ، فقد اللغة . ط ٥ - نشر لجنة البيان
العربي ١٩٦٢ .

عنترة : ديوان علقمة وطرفة وعنترة - دار الفكر - بيروت ١٩٦٨ .
ابن فارس (توفي ٢٩٥ هـ) ، الصاحب في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها
- مطبعة المؤيد - المكتبة السلفية ١٣٢٨ هـ .

أبو الفرج الأصفهاني : الاغانى - طبعة وزارة الثقافة بإشراف محمد أبي الفضل
ابراهيم - نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .

- أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب - الشركة القومية للنشر
والتوزيع تونس ١٩٦١ .

- ابن قتيبة (أبو مسلم بن قتيبة ٢١٣ - ٢٧٦ هـ) ، الشعر والشعراء
- جزءان - ط الحلبي بتحقيق وشرح أحمد شاكر ١٣٦٩ هـ . ، تأويل مشكل
القرآن - بشرح وتحقيق السيد أحمد حقر - ط ١ . دار المعارف ١٩٥٤ .

- القزويني - (جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضي القضاة سعد الدين
أبو عبد الرحمن القزويني المتوفى ٧٢٩ هـ) ، الإيضاح : في علوم البلاغة (المعاني

والبيان والبديع) وهو شرح للمؤلف على مختصر تلخيص المفتاح . ط محمد صبيح
القاهرة ١٩٥٠ ، ١٩٧١ ، ٠ ، متن التلخيص - شرحه وضبطه الشيخ عبد الرحمن
البرقوقي - ط ١ - مطبعة النيل - ١٩٠٤ .

- القلقشندي (أحمد بن علي بن أحمد عبد الله ٧٥٦ - ٨٢١ هـ) ، صبح
الأعشى في صناعة الإنشاء - ٩ المطبعة الأميرية - القاهرة ١٩١٦ .

- كعب بن زهير ، ديوان كعب بن زهير ، ط بيروت دار الفكر ١٩٦٨ .
- لييد بن ربيعة ، ديوان لييد بن ربيعة ا . بتحقيق د . إحسان عباس . ط
الكويت ١٠٦٢ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد توفي ٢٨٥ هـ) ، الكامل - شرح الشيخ
إبراهيم الدجواني . ط محمد علي صبيح - مصر ١٣٤٧ هـ .

- محمد بدرى عبد الجليل (دكتور) ، المجاز وأثره في الدرس اللغوى - ط
الاسكندرية ١٩٧٥ م

- محمد حسين أبو موسى (دكتور) ، البلاغة القرآنية في الزمخشري وأثرها
في الدراسات البلاغية - طبع ونشر دار الفكر العربى (بدون تاريخ)

- محمد زغلول سلام (دكتور) ، أثر القرآن في تطور النقد العربى
الطبعة الأولى دار المعارف ١٩٦١

- محمد زكى العشماوى (دكتور) قضايا النقد الأدبى والبلاغة . نشر دار
الكاتب العربى ١٩٦٧ ، والنسخة معدلة العنوان (قضايا النقد الأدبى المعاصر
نشر دار الكاتب العربى ١٩٧٥)

- محمد غنيمى هلال (دكتور) النقد الأدبى الحديث ط القاهرة ١٩٦٢

- محمد محمد حسين (دكتور) . أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار
بين الأعشى والجاهليين . دار النهضة . بيروت ١٩٧٢
- محمد محمد عناني . النقد التحليلي الانجلو المصرية ١٩٦٥ .
- محمد مصطفى مدارة (دكتور) ، اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري
ط دار المعارف ١٩٦٣
- مشكلة السرقات في النقد العربي - دراسة تحليلية مقارنة ط ١ الانجلو المصرية ١٩٥٨
مقالات في النقد الأدبي ، ط دار القلم ١٩٦٥
- محمد مندور (دكتور) ، فن الشعر - المكتبة الثقافية - الهيئة العامة ١٩٧٤
في الميزان الجديد ط ٢ ، نهضة مصر ١٩٤٤
- النقد المنهجي عند العرب . ط نهضة مصر (بدون تاريخ) .
- محمد النويهي (دكتور) . الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه -
ط الدار القومية ١٩٦٨ .
- ثقافة الناقد الأدبي - ط ٢ - بيروت ١٩٦٩
- محمود زيدان (دكتور) . كنه وفلسفته النظرية ، دار المعارف ١٩٦٨
- أمروء القيس : ديوان امرئ القيس بتحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم
ذخائر العرب ط ٣ . دار المعارف ١٩٦٩ .
- المرزباني (أبو عبيد الله بن عمران بن موسى المرزباني ١٨٤ هـ)
الموشح - تحقيق علي محمد البجاوي - نهضة مصر ١٩٦٥
- المرزوقي (أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي توفي ٤٢١ هـ) ؛ شرح
ديوان الحماسة ط ١ - نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون طبعة لجنة
التأليف ١٩٥٢ .

- مصطفى السحرقي . النقد الأدبي من خلال تجاربي ، طلبة البيان ١٩٦٢
- مصطفى ناصف (دكتور) ، دراسة الأدب العربي ، الدار القومية بدون تاريخ الصورة الأدبية . مكتبة مصر (بدون تاريخ)
- مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مطبعة الرسالة ، مكتبة الشباب بالمنيرة بدون تاريخ
- نظرية المعنى في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة) ط دار القلم ١٩٥٠ .
- ابن المعتز (عبد الله - توفي ٢٩٦ هـ) . البديع ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، نشر عيسى الباب الحلبي . مصر ١٩٤٥
- المفضل الضبي (أبو عكرمة عامر بن عمران بن زياد الضبي توفي ٢٥٠ هـ) . المفضليات ، بتحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون (ط ٢) دار المعارف ١٩٦٤
- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري توفي ٥١٨ هـ) مجمع الأمثال : بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ١٩٥٥
- الناطقة الجعدى . ديوان الناطقة الجعدى ، منشورات المكتب الإسلامى . الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٦٤
- الناطقة الذبياني . ديوان الناطقة الذبياني ، بتحقيق وشرح كرم البستاني . دار صادر بيروت ١٩٦٣ ، وطبعة دار المعارف بتحقيق محمد أبي الفضل (بدون)
- نجم الدين بن الأثير . جوهر الكنز ، بتحقيق الدكتور محمد زغلول سلام منشأة المعارف (بدون تاريخ)
- نجيب البهيتي (دكتور) . تاريخ الشعر العربي حتى آخر ق ٥٣٠ نشر

مؤسسة الخانجي . القاهرة ١٩٦١

- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب) (٦٧٧ - ٥٧٣٢) نهاية الأرب
السفر السابع نسخة مصورة عن ط ديار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والنشر (وزارة الثقافة - مصر) .

- الهذليون . ديوان الهذليين . ط الدار القومية ، ثلاثة أقسام مجلدة ١٩٦٥

- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري المتوفى ٥٣٩٥)
جمهرة الأمثال ، على هامش مجمع الأمثال للميداني ط القاهرة ١٣١٠ هـ
ديوان المعاني ، ط القدس ، القاهرة ١٣٥٢ هـ

كتاب الصنائع (الكتاب والشعر) ط ١ سنة ١٩١٩ هـ مطبعة محمود بك الأستانة
ونشر ١٣٢٠ على نفقة السادات أحمد ناجي ومحمد أمين الخانجي + ط ٢
سنة ١٩٧١

- يحيى بن حمزة العلوي (أمير المؤمنين يحيى بن حمزة بن إبراهيم العلوي
التميمي المتوفى سنة ٧٥١ هـ) .

الطراز . المتضمن لأصرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ج ١ طبعة المقتطف
١٩١٤ م

ثانيا : المراجع غير العربية

أ - بلغة أجنبية

- Beaty and Matchett. Poetry form statement to meaning (Oxford University New York, 1965).
- Caroline Spurgeon. Shakespear's Imagery and what it tells us (Cambridge—at the University press 1968).
- Christine Brook Rose. grammar of Metaphor : (Secker and Warburg—London 1970) Reproduced and printed by "Redwood" press limited.
- Clamon (W H.). The development of Shakespear s Imagery (London 1953)
- Lewis (C. Day) The poetic Image (London 1958)
- Max Black. Models and Metaphors — Studies in Language and Philosophy— (Cornel University Press, 1963)
- Murry (J.M.) The Problem of Style (Oxford 1967)
- Prescott The Poetic Mind —(Poritain 1968)
The Poetic of Criticism (Cambridge University 1968 .
- Read (Sir Herbert) English Prose Style (G. Bell and Sons) London 1956.
- Richards (I.A) Philosophy of Rhetoric (Oxford University) New-York 1936, 2and Printing 1965
- Praotical Criticism (Lonndon 1960)
- Spender (Stephen) The making of a poem (London 1955)
- Wellek & Warren (Austin Warren & Rene Wellek) Theory of literature (London 1955)

ب - المترجمة

- آدم ميتز . (الحضارة الإسلامية) ترجمة محمد عبد المسادى أبور يدة
لجنة التأليف والنشر ١٩٥٧
- أبركرومبى « لاسل » . (قواعد النقد الأدبى) ترجمة محمد عوض
محمد ، القاهرة ١٩٥٤
- أرسطوطاليس : (فى الشعر) : تحقيق مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره
فى البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد ، نشر دار السكاتب العربى
١٩٦٧ / ٥١٣٨٧
- أرشيبالد مكايش : (الشعر والتجربة) ، ترجمة سلى الخضراء الجيوس
مراجعة توفيق صانع ، ط البقطة العربية بيروت ١٩٦٣
- أرنولد هاويزر : (فلسفة تاريخ الفن) : الألف كتاب رقم ٦٨٥ ، ترجمة
عبد جرجس ، مراجعة الدكتور زكى نجيب محمود ، مطبعة جامعة القاهرة
١٩٦٨ بمعاونة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية
- اليزابيث دور : (الشعر ، كيف نفهمه وتذوقه) ترجمة محمد إبراهيم
الشوش مطبعة الميمنة ، بيروت ١٩٦١
- الين تيت : (دراسات فى النقد) ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغى
المعارف بيروت ١٩٦١
- ايرول جكنز : (الفن والحياة ترجمة أحمد حمدي محمود ، المؤسسة
العامة للتأليف ١٩٦٣

- أيرنست فشر : (ضرورة الفن) ترجمه أسعد حليم ، طبعه النهضة
المصرية ١٩٧١

- بارتن بيرى : (آفاق القيمة) ترجمه الدكتور عبد المحسن عاطف سلام
سلام ، تقديم الدكتور زكى نجيب محمود ، مراجعه الدكتور محمد على العريان
مكتبة النهضة ١٩٦٨ .

- تشارلتن : (فنون الأدب) ترجمه زكى نجيب محمود لجنة للتأليف
والترجمة بالقاهرة (بدون تاريخ) .

- جان برتلى : (بحث فى علم الجمال) ، ترجمه أنور عبد العزيز . دار
نهضة مصر ١٩٧٠ .

- جان ماريو جويو : (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) ، ترجمه سامى
الدروبي . ط ٢ دمشق ١٩٦٥ .

- جورج سانتيانا : (الإحساس بالجمال) - ترجمه الدكتور محمد مصطفى
بدوى ، نشر الأتجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين القاهرة ١٩٦٠
- جون ديوى : (الفن والخبرة) ترجمه زكريا إبراهيم ، دار النهضة
القاهرة ١٩٦٣ .

- ديفيد تش : (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) ترجمه محمد
يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٧ .

- روبين جورج كولونجود : (مبادئ الفن) . ترجمه الدكتور أحمد
عمود ، مراجعة على أدهم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر -
أبيل ١٩٦٦ .

- روى كاودن : (الأديب وصناعته) ، ترجمة جـبرا إبراهيم ، مكتبة
ميمنة . بيروت ١٩٦٢ .

- ريتشاردز د أيڤور أرمسترونج ، : (مبادئ النقد الأدبي) - ترجمة
الدكتور محمد مصطفى بدوى ، مراجعة الدكتور لويس عوض ، المؤسسة المصرية
العامة .

(العلم والشعر) - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ، والدكتورة سهير القلماوى
الأنجلو المصرية ، الألف كتاب رقم ٢٥٦

- رينيه وليك وأوستن وارين : (نظرية الأدب) ترجمة يحيى الدين
صبحى ، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، مطبعة خالد الطسرايشى
بيروت ١٩٧٢

- ستانلى هايمين : (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ترجمة الدكتور إحسان
عباس ، والدكتور محمد يوسف نجم . دار الثقافة / بيروت ١٩٦٠ .

- ستيفن أولمان : (دور الكلمة فى اللغة) ترجمة كمال بشر ط ٢ مكتبة
الشباب ١٩٦٩ .

- كروتشيه د بندتو ، : (المجل فى فلسفة الفن) - ترجمة سامى الدروبي ،
دار المعارف ١٩٤٧ .

- كوارديج : كولردج سلسلة نوايح الفكر الغربى - للدكتور محمد
مصطفى بدوى .

(عرض كتاب سيرة أديبه لكولردج) ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان
دار للمعارف ١٩٧١ .

- هربرت ريد : (معنى الفن) ترجمة سامى خشبة مراجعة الدكتور محمد
مصطفى بدوى . نشر دار الكاتب ١٩٦٨ .

فهرس الموضوعات

مقدمة

٢٤١ - ١٥ الباب الأول : الاستعارة فنا بلاغيا

٢٨ - ١٧ الفصل الأول : التعريف بها

١٠٨ - ١٩ الفصل الثاني : أنواعها

١٦٤ - ١٠٩ الفصل الثالث : أحكامها

٢٤١ - ١٦٥ الفصل الرابع : علاقتها بفنون بلاغية أخرى

٣٧٠ - ٢٤٣ الباب الثاني : الاستعارة وقضايا النقد الأدبي

٢٧٤ - ٢٤٥ الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية

٣١٩ - ٢٧٥ الاستعارة والخيال

٣٧٠ - ٢٢٠ قيمة الاستعارة

٤٨٠ - ٣٧١ الباب الثالث : الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة

٢٧٧ - ٢٧٢ تمهيد

٤٢٦ - ٣٧٨ الفصل الأول : عمود الشعر والاستعارة الجاهلية

٤٨٠ - ٤٢٧ الفصل الثاني : مدرسه عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية

٤٨٠ - ٤٧٩ الباب الرابع : الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب

٥٣٦ - ٤٨١ الفصل الأول : الاستعارة الجاهلية والبيئة

٥٦٢ - ٥٣٧ الفصل الثاني : الاستعارة الجاهلية والشاعر

٥٨٦ - ٥٦٣ الفصل الثالث : الاستعارة في النثر الجاهلي

٦٠٢ - ٤٨٧	أهم نتائج الدراسة
٦٢٠ - ٦٠٢	فهرس أهم المصادر والمراجع
٦٢٢ - ٦٢١	فهرس الموضوعات
٦١٣ - ٦٢٢	تصويب الأخطاء

(تصويب الأخطاء)

وقعت أثناء الطبع بعض الأخطاء وقد آثرنا أن نستترك أهمها فيما يلي :

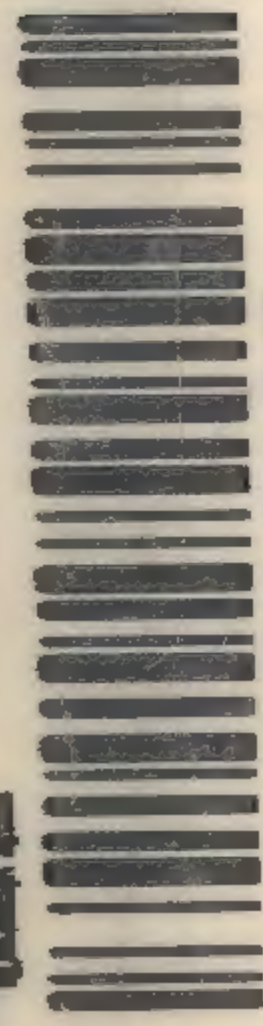
الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٣	٢	القدامى المحدثين	القدامى والمحدثين
١٩	٦	على	طى
٤٢	١	اللام	الملائم
٤٦	١٢	فاعتجز	فاعتجر
٦٤	٧	وأنيت	وأتيت
٧٩	١٣	والتصنيع	والتصنع
٨٢	٤	الإضراب	الاضطراب
١٠٠	١٤	تهنم	لهنم
١٠٧	١٠	أنهم يملكوا	أنهم يملكون
١٥١	•	أسد	أسداً
١٥٣	١٥	أن البدائية	أن اللغة البدائية
١٦٧-١٦٨/٢١٤ الأرقام		أولها - ثانياً ...	أولاً - ثانياً ...
١٧٨	٦	ومعبد	ومعبد
٢٠٢	٨	يجمعها ويضمها	يجمعها ويضمها
٢١٧	٢	من بلاغيين	من بلاغيين

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
١٩٥	٨	مناهج البلغاء	مناهج البلغاء
٢٢١	٥	وعامل	وهو عامل
٢٤٨	٣	من الجوانب من وظيفة	من جوانب وظيفة
٣٥٥	٦	ولو	ولولا
٣٦٢	٩	وفق تصور البعض	(زائدة وتحذف)
٣٦٨	٦	تؤكد أن المعنا	تؤكد ما المعنا
٣٨٠	١	أحسننت هي؟	أحسنه هي؟
٤٢٥	الآخر	الجديد	الجيد
٤٣٣	١٢	يقضى على	يقضى في
٤٣٦	١٤	تزجي العدو	تزجيهم
٥٢٢	١٦	بقوله : ...	هو ما يروق للعين
٥٩٥	٧	يلقى ضوء	يلقى ضوءاً



رقم الايداع ۷۹/۳۹۱۹
رقم الدولي ۳-۷۴۲-۲۰۱-۹۷۷

Bibliotheca Alexandrina



0365087